


681
marzo 2007

# Cuadernos Hispanoamericanos

**Artículos**
de Mario Vargas Llosa y Belén Gopegui

**Creación**
de Joan Margarit y Carlos Marzal

**Carta de Miami**
Félix Lizárraga

**Entrevista**
Con Ricardo Piglia

**Ilustraciones de Justo Barboza**

Agencia Española de Cooperación Internacional




# Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
**Miguel Ángel Moratinos**

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
**Leire Pajín**

Secretario General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
**Juan Pablo De Laiglesia**

Director General de Relaciones Culturales y Científicas
**Alfons Martinell**

Subdirectora General de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
**Mercedes de Castro**

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
**Antonio Papell**

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11/13. Subscripciones: 91 583 83 96
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **Maximilano Jurado**
Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-07-006-X
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
*Los índices de la revista pueden consultarse en el* HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en internet: www.aeci.es

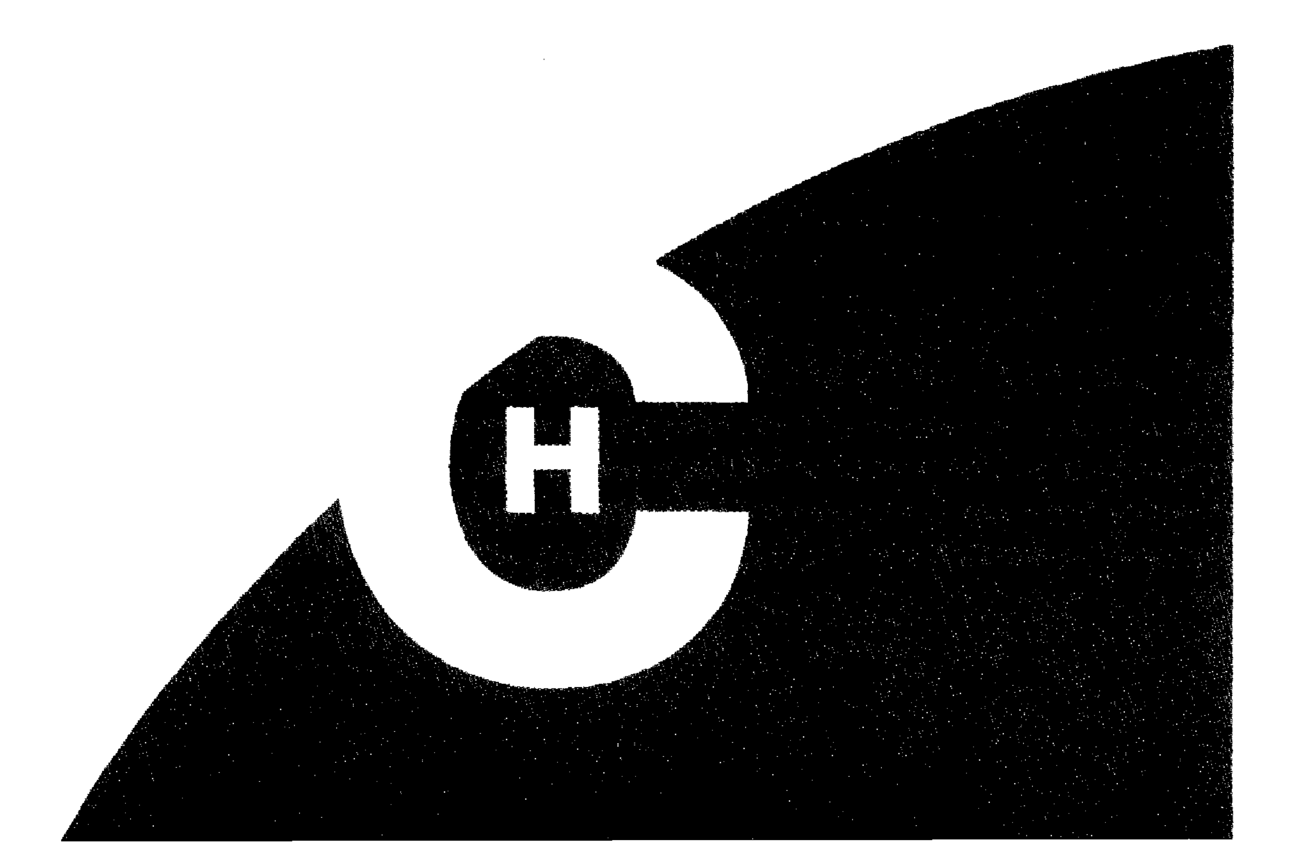
# 681 Índice

# Editorial

*Benjamín Prado*

A pesar de lo que cada día puede oírse en los parlamentos y las pantallas de televisión del mundo, donde los diccionarios y las gramáticas arden tristemente en la caldera de las noticias y el fuego cautivo de los discursos, estos debieran ser buenos tiempos para nuestro idioma, como demuestran los actos que se han celebrado este mes en Cartagena de Indias, Colombia, dentro del IV Congreso Internacional de la Lengua Española. Sobre todo si entendemos que su acto sin duda más llamativo, el festejo de los ochenta años de Gabriel García Márquez y la nueva edición de su obra maestra, *Cien años de soledad*, no supone la conmemoración de un pasado, sino la de un punto de partida.

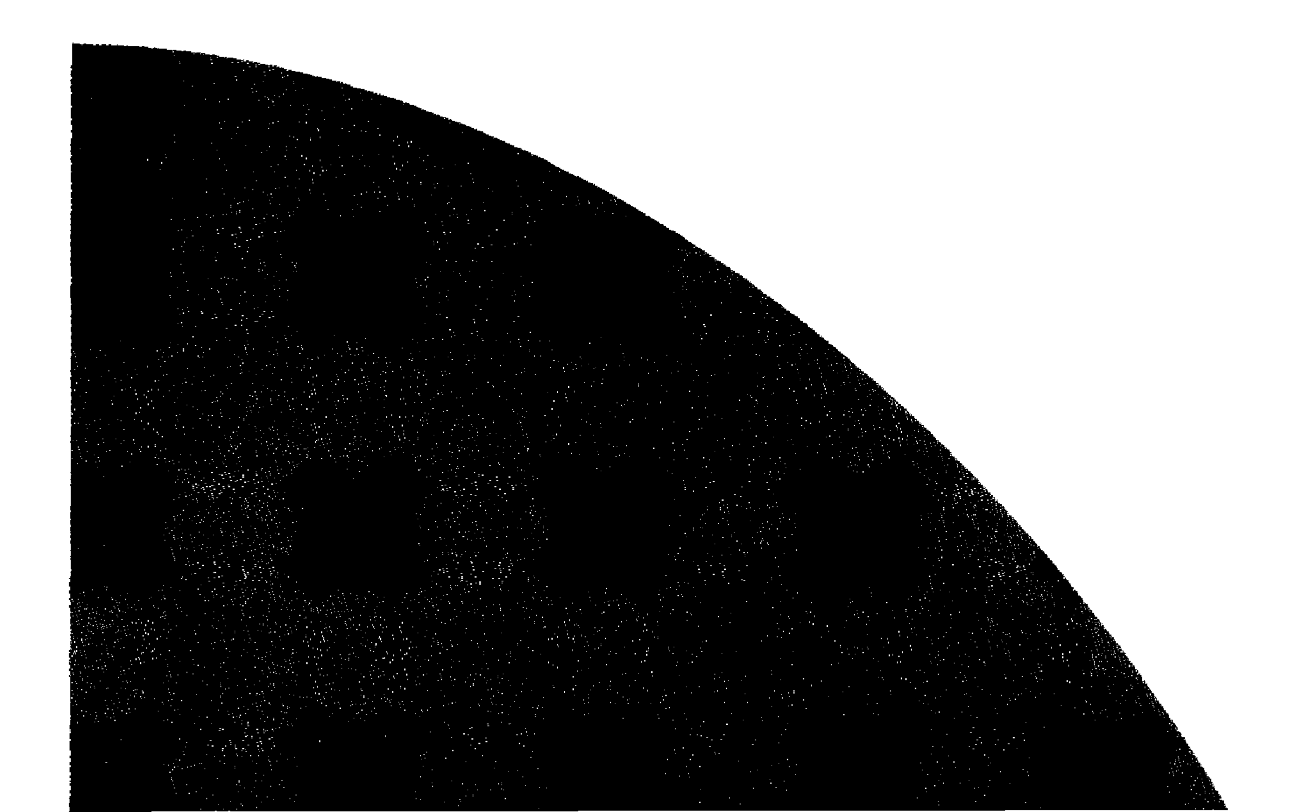
Porque, por fortuna, la Literatura en nuestra lengua aún vive un buen momento y lo que ocurrió con la explosión del llamado boom latinoamericano y su galaxia de nombres cardinales no fue un milagro con principio y fin, sino una puerta abierta por la que han ido pasando las nuevas generaciones que hoy, a los dos lados del océanos, siguen escribiendo algunas obras que, muy probablemente, también pasarán el filtro del tiempo. Lo explica muy



bien el narrador argentino Ricardo Piglia en este mismo número de *Cuadernos Hispanoamericanos*, cuando al preguntarle su entrevistadora si «el hecho de ser argentino y, entre otras cosas, autor de cuentos, le obliga de alguna forma a escribir contra Borges o contra Cortázar, para no parecerse a ellos», responde: «Más bien, eso nos ayudó a todos. Cuando empezamos a escribir, el hecho de que existieran Cortázar o Silvina Ocampo daba una medida de lo que se podía hacer con el cuento y hasta dónde se podía llegar con esa forma, considerada menor. A la vez creaban un espacio que hacía posible –o relativamente posible– para un escritor inédito publicar un libro de cuentos. Y ésa fue la experiencia de los escritores de mi generación».

Es una buena definición, la de crear espacio, porque eso es justo lo que hacen los grandes autores, inventarle otra provincia al idioma, fundar países de papel donde los lectores pueden quedarse a vivir y desde los que otros escritores pueden zarpar en busca de su propio lugar en la historia de la Literatura.

Ojalá estas páginas amigas de *Cuadernos Hispanoamericanos* también puedan ser para unos y otros, lectores y autores, un puerto de llegada y de salida hacia el futuro, esa quimera que, en los tiempos que corren, parece estar cada vez más cerca y más cercada por mil peligros.






El oficio
de escribir



# Cien años de soledad. Realidad total, novela total

Mario Vargas Llosa

**PARA CONMEMORAR LOS 80 AÑOS DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, LA EDITORIAL ALFAGUARA Y LA RAE PUBLICAN UNA EDICIÓN DE *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*, ESTE ES EL PRÓLOGO DE MARIO VARGAS LLOSA, QUE HA ACTUALIZADO EN ÉL SU VISIÓN DE LA NOVELA.**

El proceso de edificación de la realidad ficticia, emprendido por García Márquez en el relato «Isabel viendo llover en Macondo» y en *La hojarasca*, alcanza con *Cien años de soledad* su culminación: esta novela integra en una síntesis superior a las ficciones anteriores, construye un mundo de una riqueza extraordinaria, agota este mundo y se agota con él. Difícilmente podría hacer una ficción posterior con *Cien años de soledad* lo que esta novela hace con los cuentos y novelas precedentes: reducirlos a la condición de anuncios, de partes de una totalidad. *Cien años de soledad* es esa totalidad que absorbe retroactivamente los estadios anteriores de la realidad ficticia, y, añadiéndoles nuevos materiales, edifica una realidad con un principio y un fin en el espacio y en el tiempo: ¿cómo podría ser modificado o repetido el mundo que esta ficción destruye después de completar? *Cien años de soledad* es una novela total, en la línea de esas creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de una vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes. Esta totalidad se manifiesta ante todo en la naturaleza plural de la novela, que es, simultáneamente, cosas que se creían antinómicas: tradicional y moderna,

localista y universal, imaginaria y realista. Otra expresión de esa totalidad es su accesibilidad ilimitada, su facultad de estar al alcance, con premios distintos pero abundantes para cada cual, del lector inteligente y del imbécil, del refinado que paladea la prosa, contempla la arquitectura y descifra los símbolos de una ficción y del impaciente que solo atiende a la anécdota cruda. El genio literario de nuestro tiempo suele ser hermético, minoritario y agobiante. *Cien años de soledad* es uno de los raros casos de obra literaria mayor contemporánea que todos pueden entender y gozar.

Pero *Cien años de soledad* es una novela total sobre todo porque pone en práctica el utópico designio de todo suplantador de Dios: describir una realidad total, enfrentar a la realidad real una imagen que es su expresión y negación. Esta noción de totalidad, tan escurridiza y compleja, pero tan inseparable de la vocación del novelista, no solo define la grandeza de *Cien años de soledad*: da también su clave. Se trata de una novela total por su materia, en la medida en que describe un mundo cerrado, desde su nacimiento hasta su muerte y en todos los órdenes que lo componen –el individual y el colectivo, el legendario y el histórico, el cotidiano y el mítico–, y por su forma, ya que la escritura y la estructura tienen, como la materia que cuaja en ellas, una naturaleza exclusiva, irrepetible y autosuficiente.

## UNA MATERIA TOTAL

La realidad ficticia que describe *Cien años de soledad* es total en relación a las etapas anteriores de la realidad ficticia, que esta novela recupera, enlaza y reordena, y en relación a sí misma, puesto que es la historia completa de un mundo desde su origen hasta su desaparición. Completa quiere decir que abarca todos los planos o niveles en que la vida de este mundo transcurre. Los temas y motivos de las ficciones anteriores son asimilados por la realidad ficticia en esta novela a veces mediante desarrollos y ampliaciones, a veces con la simple mención o recuerdo de lo sucedido. Este proceso es, literalmente, una canibalización: esos materiales son digeridos plenamente por la nueva realidad, trocados en una sustancia distinta y homogénea. García Márquez no solo no ha

querido dejar cabos sueltos; además se ha ocupado de vincular aquello que tenía autonomía en las obras anteriores. Macondo, el pueblo y la localidad marina, que eran escenarios diferentes de la realidad ficticia, son confundidos por el nuevo Macondo voraz en una sola realidad que, por ser real imaginaria, puede hacer trizas las unidades de tiempo y lugar, reformar la cronología y la geografía establecidas antes e imponer unas nuevas. Personajes que no se conocían traban relación, hechos independientes se revelan como causa y efecto de un proceso, todas las historias anteriores son mudadas en fragmentos de esta historia total, en piezas de un rompecabezas que solo aquí se arma plenamente para, en el instante mismo de su definitiva integración, desintegrarse. En la mayoría de los casos la canibalización es simple y directa: personajes, historias, símbolos pasan de esas realidades preparatorias, las ficciones anteriores, a la nueva realidad, sin modificación ni disfraz. Pero en otros es indirecta: a veces no pasan personajes, sino nombres de personajes; a veces ciertos hechos enigmáticos reaparecen explicados; a veces datos precisos son corregidos en esta nueva reestructuración de los componentes de la realidad ficticia, y el cambio más frecuente que suelen registrar es el del número: en *Cien años de soledad* todo tiende a hincharse, a multiplicarse.

*Cien años de soledad* no es solamente la suma coherente (en un sentido ancho) de todos los materiales precedentes de la realidad ficticia: lo que la novela aporta es más rico, en cantidad y calidad, que aquello de lo cual se apodera. La integración de materiales nuevos y antiguos es tan perfecta que el inventario de asuntos y personajes retomados de la obra anterior da una remotísima idea de lo que esta construcción verbal es en sí misma: la descripción de una realidad total. *Cien años de soledad* es autosuficiente porque agôta un mundo. La realidad que describe tiene principio y fin, y, al relatar esa historia completa, la ficción abraza toda la anchura de ese mundo, todos los planos o niveles en los cuales esa historia sucede o repercute. Es decir, *Cien años de soledad* narra un mundo en sus dos dimensiones: la vertical (el tiempo de su historia) y la horizontal (los planos de la realidad). En términos estrictamente numéricos, esta empresa total era utópica: el genio del autor está en haber encontrado un eje o núcleo, de dimensio-

nes apresables por una estructura narrativa, en el cual se refleja, como en un espejo, lo individual y lo colectivo, las personas concretas y la sociedad entera, esa abstracción. Ese eje o núcleo es una familia, institución que está a medio camino del individuo y de la comunidad. La historia total de Macondo se refracta –como la vida de un cuerpo en el corazón– en ese órgano vital de Macondo que es la estirpe de los Buendía: ambas entidades nacen, florecen y mueren juntas, entrecruzándose sus destinos en todas las etapas de la historia común. Esta operación, confundir el destino de una comunidad con el de una familia, aparece en *La hojarasca* y en *Los funerales de la Mamá Grande*, pero solo en *Cien años de soledad* alcanza su plena eficacia: aquí sí es evidente que la interdependencia de la historia del pueblo y la de los Buendía es absoluta. Estos sufren, originan o remedian todos los grandes acontecimientos que vive esa sociedad, desde el nacimiento hasta la muerte: su fundación, sus contactos con el mundo (es Úrsula quien descubre la ruta que trae la primera invasión de inmigrantes a Macondo), sus transformaciones urbanas y sociales, sus guerras, sus huelgas, sus matanzas, su ruina. La casa de los Buendía da, con sus mudanzas, la medida de los adelantos de Macondo. A través de ella vemos convertirse la exigua aldea casi prehistórica en una pequeña ciudad activa de comerciantes y agricultores prósperos: «Dispuso (Úrsula) construir en el patio, a la sombra del castaño, un baño para las mujeres y otro para los hombres, y al fondo una caballeriza grande, un gallinero alambrado, un establo de ordeña y una pajarera abierta a los cuatro vientos para que se instalaran a su gusto los pájaros sin rumbo. Seguida por decenas de albañiles y carpinteros, como si hubiera contraído la fiebre alucinante de su esposo, Úrsula ordenaba la posición de la luz y la conducta del calor, y repartía el espacio sin el menor sentido de sus límites. La primitiva construcción de los fundadores se llenó de herramientas y materiales, de obreros agobiados por el sudor, que le pedían a todo el mundo el favor de no estorbar, sin pensar que eran ellos quienes estorbaban... En aquella incomodidad... fue surgiendo... la casa más grande que habría nunca en el pueblo» (p. 69). Lo que estamos viendo crecer no es solo la casa de los Buendía: el pueblo entero aparece transformándose, enriqueciéndose, avanzando en el espacio. Pero, al mismo tiempo, es una casa específica que

podemos ver, casi palpar, y en esa muchedumbre que entra y sale, hay un personaje que identificamos, menudo y enérgico, dirigiendo el trabajo: Úrsula. Esta es la síntesis admirable lograda en la novela: la familia Buendía, como una mágica bola de cristal, apresa simultáneamente a la comunidad numerosa y abstracta, y a su mínima expresión, el solitario individuo de carne y hueso. El lector va descubriendo la realidad total que la novela describe, a través de dos movimientos simultáneos y complementarios a que lo obliga la lectura: de lo real objetivo a lo real imaginario (y viceversa), y de lo particular a lo general (y viceversa). De este doble movimiento envolvente va surgiendo la totalidad, esa realidad que, como su modelo, consta de una cara real objetiva (lo histórico, lo social) y de otra subjetiva (lo real imaginario), aunque los términos de esta relación en la realidad ficticia inviertan los de la realidad real. En esa cara real objetiva, están presentes los tres niveles históricos de la realidad real: el individual, el familiar y el colectivo, y en la subjetiva, los distintos planos de lo imaginario: lo mítico-legendario, lo milagroso, lo fantástico y lo mágico.

## LO REAL OBJETIVO

### Crónica histórica y social

Como la familia Buendía sintetiza y refleja a Macondo, Macondo sintetiza y refleja (al tiempo que niega) a la realidad real: su historia condensa la historia humana, los estadios por los que atraviesa corresponden, en sus grandes lineamientos, a los de cualquier sociedad, y en sus detalles, a los de cualquier sociedad subdesarrollada, aunque más específicamente a las latinoamericanas. Este proceso está «totalizado»; podemos seguir la evolución, desde los orígenes de esta sociedad, hasta su extinción: esos cien años de vida reproducen la peripecia de toda civilización (nacimiento, desarrollo, apogeo, decadencia, muerte), y, más precisamente, las etapas por las que han pasado (o están pasando) la mayoría de las sociedades del tercer mundo, los países neocoloniales. Fundado por José Arcadio Buendía y veintiún compañeros

llegados del exterior (como los conquistadores ingleses, españoles, franceses o portugueses), la primera imagen histórico-social que tenemos de Macondo es la de una pequeña sociedad arcádico-patriarcal, una comunidad minúscula y primitiva, autárquica, en la que existe igualdad económica y social entre todos sus miembros y una solidaridad fundada en el trabajo individual de la tierra: en esa «aldea de veinte casas de barro y cañabrava», en ese mundo «tan reciente que muchas cosas carecían de nombre» (p. 9), Úrsula y sus hijos siembran en su huerta «el plátano y la malanga, la yuca y el ñame, la ahuyama y la berenjena» (p. 12), y lo mismo deben hacer las otras familias, ya que los

Buendía son los patriarcas y modelos de esa pequeña sociedad: José Arcadio Buendía «daba instrucciones para la siembra» y todas las casas de la aldea estaban construidas y arregladas a «imagen y semejanza» de la casa de los Buendía (p. 17). En ese mundo de reminiscencias bíblicas, están prohibidas las peleas de gallos. Unos años después, Macondo ha crecido, es la «aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus 300 habitantes» (p. 18) y sigue siendo un mundo idílico, prehistórico, «donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto» (p. 18), sin contacto con el resto del mundo, entregado a la fantasía y a la magia.

La primera transformación importante de esta sociedad (su ingreso a la historia) tiene lugar cuando Úrsula encuentra la ruta para salir de la ciénaga y comunica a Macondo con el mundo (p. 48): por esa ruta llega la primera oleada de inmigrantes que convierte a la comunidad agraria-patriarcal en una localidad de talleres y comercios: «La escueta aldea de otro tiempo se convirtió muy pronto en un pueblo activo, con tiendas y talleres de artesanía, y una ruta de comercio permanente por donde llegaron los primeros árabes» (p. 49). Los macondinos se hacen artesanos y comerciantes, y esto se proyecta en la familia Buendía: el joven Aureliano aprende a trabajar la plata (p. 51) y Úrsula monta «un negocio de animalitos de caramelo» (p. 49). Poco después surgen nuevas instituciones para el gobierno de esta sociedad que, hasta entonces, ha tenido una estructura tribal: llega el corregidor don Apolinar Moscote (p. 69), llega la Iglesia representada por el

padre Nicanor Reyna (p. 101), se instala en el pueblo una fuerza de policía (p. 108). No mucho después se inician las guerras civiles que cubren un período de casi veinte años (p. 125) y que van a mantener a Macondo en un cierto receso histórico. Relativamente, sin embargo, pues es durante las guerras civiles que se trae el telégrafo (p. 154). Al terminar la guerra, Macondo es erigido municipio y se nombra su primer alcalde, el general José Raquel Moncada (p. 172). Al establecerse la paz, un período de prosperidad se inicia en Macondo, cuyo aspecto urbano se renueva («Las casas de barro y cañabrava de los fundadores habían sido reemplazadas por construcciones de ladrillo, con persianas de madera y pisos de cemento...») (p. 224) y se introducen una serie de adelantos: el ferrocarril (p. 256), la luz eléctrica y el cine (p. 257), gramófonos de cilindros y el teléfono (p. 257).

El pueblo de artesanos y mercaderes tiene hasta una embrionaria producción industrial, desde que Aureliano Triste estableció una fábrica de hielo, que Aureliano Centeno transformará en fábrica de helados (p. 255). La segunda gran transformación histórica de esta sociedad, que, hasta ahora, ha venido evolucionando dentro de límites restringidos pero según un modelo de desarrollo independiente, ocurre cuando es colonizada económicamente por la compañía bananera norteamericana y convertida en país monoproductor de materia prima para una potencia extranjera (pp. 257-261), en una sociedad dependiente. La fuente de la riqueza y el trabajo en Macondo es ahora el banano. La ciudad se transforma «en un campamento de casas de madera con techos de zinc» (p. 260), y junto al pueblo surge el de los gringos, «un pueblo aparte... con calles bordeadas de palmeras, casas con ventanas de redes metálicas, mesitas blancas en las terrazas y ventiladores de aspas colgados en el cielorraso, y extensos prados azules con pavorreales y codornices» (p. 261). Los antiguos comerciantes, artesanos o dueños de tierras se convierten en asalariados agrícolas, pero, además, la fuente de trabajo creada por la compañía atrae hacia Macondo a multitud de forasteros: esta segunda, masiva inmigración (la hojarasca) cambia por completo el aspecto y la vida del pueblo. Surge un pueblo de diversión y para los forasteros que llegaban sin amor arriba «un tren cargado de putas inve-

rosímiles» (p. 261). Hay un ambiente de derroche, de prosperidad (efímera pero real), de cambio vertiginoso, y «los antiguos habitantes de Macondo se levantaban temprano a conocer su propio pueblo» (p. 262). Mr. Jack Brown trae a Macondo el primer automóvil (p. 272). El poder de la compañía se refleja también en lo político: «Los funcionarios locales fueron sustituidos por forasteros autoritarios» y «los antiguos policías fueron reemplazados por sicarios de machetes» (p. 273). Surgen así los conflictos sociales: los trabajadores de la compañía van a la huelga general (p. 337) y son brutalmente reprimidos por el Ejército (pp. 346-347). El último período de la historia de Macondo se inicia con un cataclismo natural, el diluvio, y con la partida de la que era fuente de su vida económica. La compañía bananera «desmanteló sus instalaciones» y tras ella se marchan los miles de forasteros que atrajo la fiebre del banano. El lugar donde prosperaron las plantaciones se convierte en «un tremedal de cepas putrefactas» (p. 375) y Macondo inicia una existencia monótona y ruinosa de aislamiento y pobreza, hasta convertirse en «un pueblo muerto, deprimido por el polvo y el calor» (p. 429) Cuando otro cataclismo (la tormenta final) acaba con él y con los pocos supervivientes que lo habitan, esa sociedad había cumplido ya su ciclo vital, llegado al límite extremo de la decadencia.

## Historia de una familia

La historia de esta sociedad se mezcla con la de una estirpe familiar, los destinos de ambas se condicionan y retratan: la historia de Macondo es la de la familia Buendía y al revés. El primitivismo, el carácter subdesarrollado de la sociedad ficticia se hace patente en la hegemonía social que hereditariamente ejercen los Buendía en Macondo, y, sobre todo, en la naturaleza de esa institución familiar, gran asociación que crece con las nuevas generaciones y con la adopción de nuevos miembros por crianza o matrimonio, que mantiene su carácter piramidal y una férrea solidaridad entre sus miembros fundada no tanto en el afecto o el amor como en un oscuro y poderosísimo instinto gregario tradicional, típico de instituciones primitivas como el clan, la tribu y la

horda. Igual que en el caso de la sociedad ficticia, García Márquez tuvo que recurrir a ciertas estratagemas para conseguir también al nivel de la historia familiar la totalización. Los orígenes de la estirpe no tienen, como los de Macondo, fecha y nombre: se pierden en una humosa vaguedad, se divisan borrosos a distancia, como en la realidad real el origen de todas las familias. Remontando cualquier genealogía se pasa infaliblemente de la historia a la leyenda y al mito. Es lo que ocurre con los Buendía. ¿Quiénes eran, antes de que existiera Macondo? Por la rama materna, el más antiguo ascendiente que conocemos es una bisabuela de Úrsula Iguarán, que vivía en Riohacha en el siglo XVI, casada con un comerciante aragonés, y por la paterna, un tal José Arcadio Buendía, que por la misma época era un criollo cultivador de tabaco (p. 29). Las familias traban contacto cuando el aragonés se traslada a la sierra donde Buendía cultivaba tabaco y se hacen socios. Luego, la prehistoria genealógica de los Buendía da un salto temporal: «Varios siglos más tarde, el tataranieto del criollo se casó con la tataranieta del aragonés» (p. 30). Desde entonces, las familias permanecen en la ranchería de las sierrasde Riohacha, que crece con ellas hasta convertirse en «uno de los mejores pueblos de la provincia» (p. 30), y, desde luego, a lo largo de los años, los matrimonios entre miembros de ambos clanes son constantes. Es la razón por la que, según una creencia familiar, una tía de Úrsula, casada con un tío de José Arcadio Buendía, engendra un monstruo (p. 30).

El temor inveterado en las familias de que estas «dos razas secularmente entrecruzadas pasaran por la vergüenza de engendrar iguanas» hace que haya oposición cuando quieren casarse Úrsula Iguarán y José Arcadio Buendía, que son primos. Pese a ello, se casan. Este matrimonio es el límite entre la prehistoria y la historia de los Buendía; el cambio coincide significativamente con un desplazamiento y con una fundación: de las sierras de Riohacha, la pareja se traslada a Macondo y a partir de allí vamos a seguir, con minucia, el desarrollo de la estirpe hasta su declinación. Incluida la pareja fundadora, José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán, siete generaciones de Buendías van a compartir la historia de su pueblo. La estratagema que da a esta familia unas dimensiones sensatas y la salva de una confusa proliferación de personas es la siguiente: la línea familiar se prolonga solo por una

rama de los varones, la de los José Arcadios. Los Aurelianos tienen descendencia que siempre queda truncada: el hijo del coronel Aureliano Buendía en Pilar Ternera (Aureliano José) muere sin dejar hijos y lo mismo los 17 Aurelianos engendrados por el coronel durante las guerras. Parecería que esta ley se contradice en la cuarta generación, ya que es Aureliano Segundo y no su hermano el padre de los Buendía de la quinta (José Arcadio el seminarista, Renata Remedios y Amaranta Úrsula); pero ocurre que los gemelos tienen caracteres y nombres trastocados, y que, en realidad, Aureliano Segundo es José Arcadio Segundo: la equivocación en el entierro restablece la verdadera relación entre las personas y nombres de los gemelos.

La historia de la familia, además de estar narrada verticalmente, siguiendo la cronología, lo está horizontalmente: las constantes y variantes que hay de padres a hijos y entre los miembros de cada generación; la vida pública de la familia, expuesta al conocimiento de todos los macondinos, y la vida íntima, oculta por los muros de la casa y que los demás solo conocen por rumores o ignoran. Como la sociedad ficticia, la familia está concebida a imagen y semejanza de una institución familiar primitiva y subdesarrollada; también en ella identificamos ciertas características de un mundo preindustrial. El rasgo familiar dominante es la inferioridad de la mujer y esta división estricta de funciones perdura los cien años de la estirpe: los varones son los miembros activos y productores, los que trabajan, se enriquecen, guerrean y se lanzan en aventuras descabelladas, en tanto que la función de las mujeres es permanecer en el hogar y ocuparse de las tareas domésticas, como barrer, cocinar, fregar, bordar; en tiempos difíciles, pueden improvisar algún negocio casero, como los animalitos de caramelo que vende Úrsula (p. 67). El hombre es amo y señor del mundo, la mujer ama y señora del hogar en esta familia de corte feudal. Las mujeres tienen la responsabilidad de mantener la casa en pie, funcionando, las que deciden los cambios y mejoras, como lo hacen Úrsula (pp. 68, 223) y Renata Remedios (p. 428), poniéndose incluso al frente de «carpinteros, cerrajeros y albañiles». Estas matronas sometidas a maridos y padres están investidas, sin embargo, de una autoridad ilimitada sobre los hijos, que no cesa

cuando estos crecen, y pueden llegar a azotar en público a sus nietos maduros, como lo hace Úrsula con Arcadio, cuando este quiere fusilar a don Apolinar Moscote (p. 127), y decidir desde la cuna la vocación de los varones (Úrsula y Fernanda del Carpio educan al pequeño José Arcadio, hijo de esta, para que sea seminarista y luego Papa), o el destino final de las mujeres, como cuando Fernanda del Carpio encierra a su hija Meme en un convento de clausura por sus amores con Mauricio Babilonia (pp. 336-337).

## Clases sociales: las relativas jerarquías

A través de la historia de los Buendía descubrimos la estructura social de Macondo, o, mejor dicho, la evolución de esta estructura en su siglo de vida. Hasta la llegada de la primera ola de inmigrantes, Macondo es una comunidad igualitaria y patriarcal de tipo bíblico, en la que José Arcadio hace de guía espiritual, y en la que reina plena armonía entre sus miembros, tanto económica como socialmente: todos son los fundadores, todos comienzan a levantar sus casas y a cultivar sus huertas del mismo modo. Racialmente, los macondinos parecen ser en ese entonces criollos, como los antecesores de José Arcadio y de Úrsula, ya que los gitanos van y vienen, son aves de paso, y no pueden considerarse miembros de esa sociedad. La primera diferenciación social perceptible es resultado de la primera oleada de forasteros: junto a (por debajo de) esa clase social de fundadores, se instala en el pueblo una comunidad de comerciantes «árabes de pantuflas y argollas» (p. 50), que va a perdurar, con sus características originales, hasta la extinción de Macondo. Será siempre una colectividad cerrada sobre sí misma, dedicada al comercio, con la que el resto de la sociedad mantiene tratos económicos, y, quizás, amistad, pero con la que no se mezcla: en los días finales vemos emergiendo del diluvio a «los árabes de la tercera generación», «sentados en el mismo lugar y en la misma actitud de sus padres y sus abuelos, taciturnos, impávidos, invulnerables al tiempo...» (p. 376). Algunos árabes llegan a tener dinero, como Jacob, dueño de hotel de Macondo, y, a diferencia de lo que vimos en el pueblo, aquí no se detecta en las otras comunidades menosprecio contra los ára-

bes: que estos se mantengan aislados no parece debido a los otros, sino tal vez a ellos mismos. Lo que sí es evidente es que en la estructura social esta comunidad de comerciantes se halla debajo del estrato de los fundadores y, más tarde, del de los criollos: ni las responsabilidades políticas, sociales y militares, ni las grandes fortunas serán jamás de ningún árabe.

El caso de los indios o guajiros es distinto: confirmamos que están al pie de la pirámide, que su función es servir de domésticos y de bestias de carga a los demás. Visitación y su hermano Cataure, que llegan a Macondo con esa primera oleada de inmigrantes, son «dóciles y serviciales» y Úrsula se hace «cargo de ellos para que la ayudaran en los oficios domésticos» (p. 49). Son los seres distintos por antonomasia, y en su diferencia los otros ven barbarie e inferioridad: hablan «lengua guajira», sus comidas son «caldo de lagartijas» y «huevos de araña» (p. 49). Siempre los veremos de sirvientes, como a esta pareja de hermanos en casa de Úrsula, o como a los cuatro indios que llevan «cargada en un mecedor» a la abuela de la putita adolescente (p. 64). Sin embargo, la guerra puede llegar a abrir excepcionalmente las puertas del ascenso social a algún indio: el general Teófilo Vargas, por ejemplo, es un «indio puro, montaraz, analfabeto» (p. 194). Es a partir de esa primera inmigración, que la casa de los Buendía va a ir adquiriendo cada vez más un halo feudal: de choza bíblica se convertirá en castillo de la Edad Media. A la casa solar se van añadiendo miembros de índole distinta hasta convertirla en una verdadera colmena: sirvientes (Cataure y Visitación), hijas de crianza (Rebeca), bastardos (Arcadio, Aureliano José) y semibastardos (Remedios, la bella, los gemelos José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo), las esposas legítimas (Remedios, Fernanda del Carpio) y las ilegítimas (Santa Sofía de la Piedad), fuera de los hijos legítimos. Aparte de ello, la casa de los Buendía adopta de hecho a ciertos seres que pasarán en ella buena parte de su vida (como Melquíades, Pietro Crespi, Gerineldo Márquez) o de su muerte (como el propio Melquíades y Prudencio Aguilar). El vicio primordial de la casa es cultivar hasta la locura la hospitalidad: sus puertas están abiertas de par en par al forastero, sin condición de ninguna clase. Así, cuando llegan a Macondo los 17 bastardos del coronel Buendía, la mansión los acoge, los festeja «con una estruendosa parranda de

champaña y acordeón» y a nadie le importan los destrozos que causan: «Hicieron añicos media vajilla, destrozaron los rosales persiguiendo un toro para mantearlo, mataron las gallinas a tiros, obligaron a bailar a Amaranta los valses tristes de Pietro Crespi, consiguieron que Remedios, la bella, se pusiera unos pantalones de hombre para subirse a la cucaña, y soltaron en el comedor un cerdo embadurnado de sebo que revolcó a Fernanda, pero nadie lamentó los percances, porque la casa se estremeció con un terremoto de buena salud» (p. 249). Esta hospitalidad sin ceremonias, esta generosidad desenfrenada y primitiva, se pone también de manifiesto cuando Meme invita «a pasar una semana en familia» a «cuatro monjas y sesenta y ocho compañeras de clase» y los Buendía no solo hospedan a esta muchedumbre sino que compran «setenta y dos bacinillas» para hacer frente a las circunstancias (pp. 297-298) La mansión alcanza su máxima prodigalidad en el período de bonanza que sigue a la firma del Tratado de Neerlandia, cuando llega la segunda gran oleada de inmigrantes y los Buendía abren sus puertas a la avalancha: «La casa se llenó de pronto de huéspedes desconocidos, de invencibles parranderos mundiales, y fue preciso agregar dormitorios en el patio, ensanchar el comedor y cambiar la antigua mesa por una de dieciséis puestos...». La casa dispone en esos días de cuatro cocineras que trabajan bajo la dirección de Santa Sofía de la Piedad; la ancianísima Úrsula truena cada mañana: «Hay que hacer carne y pescado... Hay que hacer de todo... porque nunca se sabe qué quieren comer los que vienen» (p. 263).

Con esa segunda oleada de inmigrantes Macondo va a sufrir otra gran transformación social. Junto a los grupos existentes, surgen otras comunidades: los gringos y los peones que vienen a trabajar en las bananeras (la hojarasca). La estructura semifeudal no desaparece del todo, sin embargo, coexiste con esas nuevas clases sociales –técnicos y obreros– típicas de una sociedad industrial; a partir de este momento, la composición social de Macondo será la de un país neocolonizado por el capital extranjero. Esa comunidad de gringos, que vive casi sin mezclarse con el resto del pueblo, pasa a ejercer el poder económico y político que era hasta entonces de los criollos (liberales o conservadores): los Buendía y los Moscote quedan convertidos en piezas de museo, a las que

solo resta compensar psicológicamente la pérdida del poder real con una nostalgia aristocratizante, y en afirmar, como hace Fernanda, que «la gente bien era la que no tenía nada que ver con la compañía bananera» o en hablar de «la sarna de los forasteros» (p. 290). Es una defensa subjetiva e inútil proclamar esa superioridad sobre los gringos: estos hacen nombrar a los funcionarios locales y a los policías (p. 273), tienen a su servicio a los políticos y al Ejército (p. 344). La mejor prueba de la sustitución de poder en la sociedad ficticia es que hasta uno de los Buendía, José Arcadio Segundo, pasa a servir como capataz en la compañía bananera (p. 290). Las relaciones de los gringos con los macondinos son características de una sociedad neocolonial: viven dentro de su gallinero electrificado, en casas modernas y dotadas de toda clase de comodidades, y casi sin juntarse con los indígenas («... los bailes de los sábados, que eran los únicos en que los gringos alternaban con los nativos») (p. 313). Solo contadas personas de la aristocracia de Macondo llegan a alternar con ellos, como Meme Buendía, que se hace amiga de Patricia Brown y a quien los Brown invitan a almorzar, a bañarse en la piscina y a tocarles el clavicordio (p. 313). Aves de paso, con una lengua y unas costumbres distintas, están en Macondo solo por razones de trabajo y de interés, sintiéndose siempre extranjeros, y, cuando la compañía se marcha, desaparecen con ella. Es el caso, también, del otro grupo atraído a Macondo por la compañía bananera. El nombre que los designa en las ficciones anteriores, la hojarasca, aquí no aparece, pero la actitud de rechazo de los viejos macondinos hacia esos aventureros vulgares es la misma de los coroneles: «Los antiguos habitantes de Macondo se encontraban arrinconados por los advenedizos, trabajosamente asidos a sus precarios recursos de antaño», y pensaban que el pueblo se había «convulsionado por la vulgaridad con que los forasteros despilfarraban sus fáciles fortunas» (p. 289). La implantación de estos trabajadores agrícolas es también precaria, cuando la compañía parte se esfuman (los sobrevivientes, ya que en la matanza perecen tres mil). Siempre los vemos de lejos, por lo reacios que son los viejos macondinos a juntarse con ellos; el único obrero que conocemos es el distraído Mauricio Babilonia, aprendiz de mecánico, de «manos percudidas» y «uñas astilladas por el trabajo rudo» (p. 324), a quien no solo la orgullo-

sa Fernanda sino también el democrático Aureliano Segundo encuentran un candidato inaceptable para Meme (p. 331). José Arcadio Segundo no es un obrero, sino un capataz, que pasa a ser luego dirigente sindical. La decadencia de los Buendía se inicia con la fiebre del banano: pierden el poder, comienzan a arruinarse económicamente, la estirpe se disgrega por el mundo. La quinta generación se educa fuera de Macondo, José Arcadio y Amaranta en Europa, y Meme donde las monjas. Esta última, por sus amores secretos con Mauricio Babilonia, es sepultada en un convento, y su hijo ilegítimo, Aureliano, por la vergüenza que inspira a la familia, crece como un salvaje primitivo, como un antropófago (p. 185). Es la agonía de la estirpe: este bastardo es la sexta generación de los Buendía; la siguiente va a ser, literalmente, un animal: ese niño con cola de cerdo que se comen las hormigas. Como Macondo, la estirpe de los Buendía estaba ya muerta cuando el viento final la desaparece.

## Historia individual

Ocurre que la novela no solo describe una realidad social y una familiar, sino, simultáneamente, una realidad individual: es también la historia de ciertos individuos concretos, a través de los cuales vemos encarnada de manera específica esa suma de posibilidades de grandeza y de miseria, de felicidad y de desdicha, de razón y de locura que es el hombre, unidad básica de la vida ficticia. Así como la historia de Macondo es la de los Buendía, la historia de la estirpe se confunde con la de algunos de sus miembros. Dos, principalmente: un varón, el coronel Aureliano Buendía, y una mujer, Úrsula Iguarán. Los veinte años de guerra, esa quinta parte del siglo de Macondo, son la biografía de ese coronel ubicuo e incansable que aún no ha acabado de perder una guerra y está iniciando la siguiente. Al mismo tiempo, ese individuo es la personalidad fulgurante del libro, con sus extraordinarios contrastes –de apacible y apático ser que se transforma en figura épica, para luego, en la vejez, recobrar el retraimiento y la benignidad iniciales–, y la razón central de la gloria y el ascendiente de la familia sobre el pueblo. Pero el verdadero soporte, la columna vertebral

de la familia es la menuda, activa, infatigable, magnífica Úrsula Iguarán, que guía esa casa de locos con puño firme a través de todas sus peripecias, y solo se resigna a morir después del diluvio, cuando ya el desastre final parece inevitable. Pero aparte de esos dos seres concretos, cuya personalidad sobresale de las otras, en *Cien años de soledad* el resto de la humanidad no es una masa amorfa, un promiscuo horizonte: muchos individuos se destacan del conjunto, cada uno con cierta particularidad que lo aísla e identifica, y que representa una de las posibilidades o variantes (físicas, psicológicas, morales) de lo humano en la realidad ficticia.

En este nivel individual, la ambición totalizante, esa voluntad de abarcarlo y mostrarlo todo, se manifiesta en la variedad de tipos humanos que circula por el libro, y la minucia con que está descrita la intimidad de ciertos individuos quiere mostrar el gran número de registros, de matices que la vida es capaz de adoptar en un solo ser. También en lo individual está representado en la realidad ficticia todo lo humano: en los Buendía se dan los especímenes más bellos del mundo (Remedios, la bella, y Fernanda del Carpio) y los más horribles (¿qué cosa más fea que un niño con cola?), seres desmesurados, verdaderos gigantes (José Arcadio) o pequeños y menudos (Úrsula), gordos (Aureliano Segundo en sus buenos tiempos) o flacos (el coronel Buendía). Pero aun más que físicas, los Buendía ofrecen un abanico de posibilidades psicológicas y morales. Hay una primera gran división entre ellos: «Mientras los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lúcida, los José Arcadio eran impulsivos y emprendedores, pero estaban marcados por un signo trágico» (p. 211). Esto define las características generales de dos ramas masculinas (la ley se altera, en apariencia, en el caso de los gemelos que tienen nombres trastocados), pero, en realidad, la diferenciación entre los individuos es más compleja; además de esas cualidades genéricas de estirpe, los personajes tienen otras. Una de las más frecuentes es un complejo edípico que muchos superan solo muy tarde o que no llegan nunca a superar: de ahí la vocación incestuosa que lleva a Aureliano José y a Aureliano a enamorarse de sus tías (en quienes, lógicamente, está representada la madre), y que induce a otros Buendía a enamorarse de mujeres mucho mayores, que son también una sustitución inconsciente de la figura materna: José Arcadio y

Aureliano se acuestan con Pilar Ternera, y falta poco para que lo haga Arcadio; José Arcadio el seminarista sueña con y diviniza a su tía bisabuela Amaranta de una manera que solo cabe llamar sexual. En las mujeres se da también la relación edípica: Amaranta y Amaranta Úrsula ven inconscientemente en esos sobrinos que las aman a los hijos que ninguna de las dos tiene. También en el orden sexual coexisten en el grupo familiar los extremos: la lujuria desbocada (José Arcadio), la castidad e inocencia (Remedios, la bella), y el intermedio que constituiría la normalidad (José Arcadio el fundador, el coronel Buendía, José Arcadio Segundo). Estos individuos pueden tener un carácter extrovertido, sociable y parrandero (Aureliano Segundo), o ser de una timidez y mutismo tan grandes que parecen invisibles (Santa Sofía de la Piedad); amar la vida con un dinamismo formidable (Úrsula Iguarán y Amaranta Úrsula) o vivir sombríamente atraídos por la muerte (como Amaranta, que llega a ser «una especialista, una virtuosa en los ritos de la muerte») (p. 317); ser de una frugalidad ascética (el coronel Buendía) o heliogábalos (Aureliano Segundo); de una honradez meridiana (Úrsula, medio siglo después, sigue con un tesoro escondido esperando que sus propietarios vengan a reclamarlo) o pícaros inescrupulosos (José Arcadio se apodera de tierras ajenas, Arcadio aprovecha su cargo oficial para enriquecerse); idealistas generosos, con conciencia histórica y sensibilidad social (José Arcadio Segundo) o de una crueldad abstracta y un puritanismo terrorista (el coronel Buendía en una época); de una gran sencillez y sin prejuicios sociales, abiertos a toda clase de amistades y de maneras simples y directas (Úrsula, Aureliano Segundo) o vivir intoxicados de prejuicios y sueños aristocratizantes y ser amantes de los ritos y de las formas (Fernanda del Carpio). De la simplicidad animal de Remedios, la bella, los tipos psicológicos pueden llegar a complicarse en la familia hasta cuajar en el retorcido José Arcadio, fijado en su niñez por un complejo edípico (sus sueños eróticos con su tía bisabuela), y que luego cultiva compensatoriamente una pederastia pagana y esteticista, en la que él encarna a esa tía-madre, y los niños de que se rodea a ese niño que él nunca hubiera querido dejar de ser. Si salimos de la familia, este registro se enriquece con tipos humanos y rasgos psicológicos y morales nuevos. La ambigüedad y versatilidad de lo humano, que

siempre desborda y destruye las categorías y dogmas que pretenden aprisionarlo, define la vida en la realidad ficticia. Por ejemplo, tener una posición política e ideológica justa no significa que el individuo no pueda ser un canalla, y, a la inversa, estar errado políticamente no impide que en el plano moral se sea una persona digna: el revolucionario Arcadio comete crímenes innobles, el reaccionario José Raquel Moncada procede siempre con la máxima decencia que le permiten las circunstancias. Los individuos cambian, a lo largo de sus vidas: el coronel Buendía que está dispuesto a fusilar a Gerineldo Márquez, su íntimo amigo, no es el idealista que inició la revolución porque se cometían injusticias. Las grandes pasiones en esta familia tienen que ver casi exclusivamente con la invención y con el sexo: unos Buendía se lanzan a empresas descabelladas con el ardor y la furia con que otros fornican. En ningún Buendía arde, por ejemplo, esa pasión destructiva, thanática, que anima al doctor Alirio Noguera, el «místico del atentado personal» (p. 121), ni hay esa fervorosa militancia de lo oculto, como en Melquíades. Ninguno es tan melodramático y sentimental como Pietro Crespi, ni tan austero, aristocrático y místico como don Fernando del Carpio. El amor, ya lo vimos, se da con complejidad y retorcimiento en muchos Buendía: en ninguno es tan natural e higiénico como en Petra Cotes, y ningún Buendía es tan intelectual como Camila Sagastume, que gana competencias gastronómicas mediante operaciones mentales. La amistad, curiosamente, parece sobre todo masculina: ninguna mujer tiene esas relaciones tan estrechas y profundas como las del coronel Buendía con Gerineldo Márquez, o la de José Arcadio Buendía con Melquíades, o la de Aureliano Buendía con Álvaro, Alfonso, Germán y el librero catalán. Las mujeres se dan menos a la amistad, viven más aisladas, son menos gregarias que los hombres en Macondo. También este inventario de lo individual es el de una sociedad primitiva: virtudes y defectos son los de un mundo pequeño, de cultura primaria, donde el instinto se manifiesta sin el disimulo y los intermediarios con que lo arropa la civilización industrial. Los Buendía son seres rústicos, los macondinos tienen la maldad y la bondad, los complejos y las emociones de una sociedad donde todas las personas se conocen por su nombre de pila.

## LO REAL IMAGINARIO

Lo real objetivo es una de las caras de *Cien años de soledad*; la otra, lo real imaginario, tiene el mismo afán arrollador y totalizante, y, por su carácter llamativo y risueño, es para muchos el elemento hegemónico de la materia narrativa. Conviene, antes que nada, precisar que esta división de los materiales en real objetivos y en real imaginarios es esquemática y que debe ser tomada con la mayor cautela: en la práctica, esta división no se da, como espero mostrar al hablar de la forma. La materia narrativa es una sola, en ella se confunden esas dos dimensiones que ahora aislamos artificialmente para mostrar la naturaleza total, autosuficiente, de la realidad ficticia. Martínez Moreno ha levantado un inventario de prodigios en *Cien años de soledad*, y esa enumeración exhaustiva de los materiales real imaginarios de la novela prueba que su abundancia e importancia, aunque indudables, no exceden, contrariamente a lo que se dice, la de los materiales real objetivos que acabamos de describir. El carácter totalizador de lo imaginario en la materia de *Cien años de soledad* se manifiesta no solo en su número y volumen, sino, principalmente, en el hecho de que, como lo histórico y lo social, es de filiación diversa, pertenece a distintos niveles y categorías: también la representación de lo imaginario es simultáneamente vertical (abundancia, importancia) y horizontal (diferentes planos o niveles). Los sucesos y personajes imaginarios constituyen (dan una impresión de) una totalidad porque abarcan los cuatro planos que componen lo imaginario: lo mágico, lo mítico-legendario, lo milagroso y lo fantástico. Voy a definir muy brevemente qué diferencia, en mi opinión, a estas cuatro formas de lo imaginario, porque pienso que ello queda claro con los ejemplos. Llamo mágico al hecho real imaginario provocado mediante artes secretas por un hombre (mago) dotado de poderes o conocimientos extraordinarios; milagroso al hecho imaginario vinculado a un credo religioso y supuestamente decidido o autorizado por una divinidad, o que hace suponer la existencia de un más allá; mítico-legendario al hecho imaginario que procede de una realidad histórica sublimada y pervertida por la literatura, y fantástico al hecho imaginario puro, que nace de la estricta invención y que no es producto ni de arte, ni de la divini-

dad, ni de la tradición literaria: el hecho real imaginario que ostenta como su rasgo más acusado una soberana gratuidad.

## Lo mágico

Es en los primeros tiempos históricos (o, mejor, durante la prehistoria) de Macondo, cuando suceden sobre todo hechos extraordinarios provocados por individuos con conocimientos y poderes fuera de lo común: se trata, principalmente, de gitanos ambulantes, que deslumbran a los macondinos con prodigios. El gran mago realizador de maravillas es Melquíades, cuyos imanes pueden atraer «los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes» de las casas y hasta «los clavos y los tornillos» (p. 9). Dice «poseer las claves de Nostradamus» (p. 14) y es un experto en conocimientos marginales y esotéricos; trae la alquimia a Macondo y trata, sin éxito, de persuadir a Úrsula de «las virtudes diabólicas del cinabrio» (p. 15). A Melquíades no le ocurren cosas imaginarias: él las provoca, gracias a sus artes mágicas, a ese poder sobrenatural que le permite regresar de la muerte hacia la vida «porque no pudo soportar la soledad» (p. 62). El pobre José Arcadio Buendía trata desesperadamente de dominar esas artes mágicas, de adquirir esos poderes, y no lo consigue: no va nunca más allá de las realizaciones científicas (real objetivas), como su descubrimiento de que la tierra es redonda (p. 13) o su conversión en «mazacote seco y amarillento» de las monedas coloniales de Úrsula (p. 40). Esos poderes mágicos los tienen, en cambio, el armenio taciturno inventor de un jarabe que lo vuelve invisible (p. 26), y los mercachifles de esa tribu que han fabricado «una estera voladora» (p. 42). No solo los gitanos gozan de poderes fuera de lo ordinario, desde luego. Pilar Ternera los tiene, aunque en dosis moderada: las barajas le permiten ver el porvenir, aunque un porvenir tan confuso que casi nunca lo interpreta correctamente (p. 39). Petra Cotes, en cambio, es un agente magnífico de lo real imaginario, ya que su amor «tenía la virtud de exasperar a la naturaleza» y de provocar «la proliferación sobrenatural de sus animales» (p. 220). Hay que hacer una distinción: Melquíades, el armenio taciturno y los gitanos de la estera voladora son agentes

deliberados y conscientes de lo imaginario: su capacidad mágica es en buena parte obra de ellos mismos, resultado de artes y conocimientos adquiridos, y es una sabiduría que ejercitan con premeditación y cálculo. Este es también el caso de Pilar Ternera, agente mínimo de lo real imaginario. Pero Petra Cotes es un agente involuntario y casi inconsciente de lo imaginario: sus orgasmos propagan la fecundidad animal sin que ella se lo haya propuesto ni sepa por qué ocurre. No es una maga que domina la magia: es magia en sí misma, objeto mágico, agente imaginario pasivo. Esta es la condición de una serie de personajes de Cien años de soledad, que tienen virtudes mágicas, no conocimientos mágicos, y que no pueden gobernar esa facultad sobrenatural que hay en ellos, sino, simplemente, padecerla: es el caso del coronel Aureliano Buendía y su aptitud adivinatoria, esos presagios que es incapaz de sistematizar («Se presentaban de pronto, en una ráfaga de lucidez sobrenatural, como una convicción absoluta y momentánea, pero inasible. En ocasiones eran tan naturales, que no los identificaba como presagios sino cuando se cumplían. Otras veces eran terminantes y no se cumplían. Con frecuencia no eran más que golpes vulgares de superstición») (p. 150); el de Mauricio Babilonia, que se pasea por la vida con una nube de mariposas amarillas alrededor (p. 327), y, solo por un instante póstumo, el de José Arcadio Buendía, a cuya muerte se produce «una llovizna de minúsculas flores amarillas» (p. 166). El caso de Amaranta, quien ve a la muerte, es distinto y lo analizaré más adelante. En cambio, los gringos de la compañía tienen conocimientos que, más que científicos, deberíamos llamar mágicos: «Dotados de recursos que en otra época estuvieron reservados a la Divina Providencia, modificaron el régimen de lluvias, apresuraron el ciclo de las cosechas, y quitaron el río de donde estuvo siempre...» (p. 261).

## Lo milagroso

Una serie de personajes y de hechos imaginarios se distinguen de los mágicos porque su naturaleza extraordinaria se asocia a una fe religiosa, presupone un más allá, denota la existencia de un

Dios (no es, de ningún modo, el caso de la magia). La mayoría de los personajes y hechos milagrosos se vinculan al culto, la simbología o el folclore cristianos: Francisco el Hombre es llamado así «porque derrotó al diablo en un duelo de improvisación» (p. 64); el padre Nicanor Reyna convence a los apáticos macondinos que den dinero para la construcción del templo mediante esta «prueba irrebatible del infinito poder de Dios»: levitar doce centímetros luego de tomar una taza de chocolate (p. 102); Fernanda del Carpio, niña, ve al fantasma de su bisabuela, «muerta de un mal aire que le dio al cortar una vara de nardos», cruzando el jardín en una noche de luna «hacia el oratorio» (p. 238); la cruz de ceniza que queda indeleblemente marcada en la frente de los 17 Aurelianos expresa la misteriosa voluntad de Dios o del diablo (p. 250); la ascensión en cuerpo y alma de Remedios, la bella, al cielo es tachada por los macondinos de milagro «y hasta se encendieron velas y se rezaron novenarios» (p. 272). Remedios sube al cielo como lo hacen la Virgen y las santas en la imaginería católica y Fernanda hace bien en reclamarle «a Dios que le devolviera las sábanas» que escoltaron a la bella (p. 272). El diluvio de cuatro años, once meses y dos días (p. 357) se parece muchísimo al que anega las páginas del Antiguo Testamento. Aparte de estos hechos y personajes cuya naturaleza milagrosa se liga a la religión cristiana en términos más o menos ortodoxos, hay otros, vinculados a desviaciones o deformaciones de la fe cristiana (superstición) y a distintas religiones (doctrina de la reencarnación, espiritismo, creencias esotéricas). Es el caso de todos los hechos imaginarios que tienen que ver con la muerte: describir lo que ocurre en el más allá, en esa otra vida que comienza después de la muerte, presupone una fe, las experiencias de los muertos son todas milagrosas. Macondo está lleno de seres que resucitan por breves o largas temporadas: Prudencio Aguilar, Melquíades, José Arcadio Buendía, la bisabuela de Fernanda del Carpio, y hay un ser de dudosa condición vital o mortal, José Arcadio Segundo, quien después de la matanza de trabajadores parece primero un sobreviviente y luego un fantasma (p. 356). La muerte es varias cosas: una «mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado» y «tan real, tan humana» que llega a pedir ayuda para ensartar una aguja (p. 318) y que advierte (de manera un

poco oscura) a los vivos cuándo van a morir, como lo hace con Amaranta (p. 318). De otro lado, es una dimensión de la realidad que se parece muchísimo a la vida. Hay en ella espacio, se trata de un lugar al que se pueden enviar cartas y mensajes escritos, como hacen los macondinos cuando muere Amaranta Buendía (pp. 319-320) o mensajes orales, como hace Úrsula cuando ve pasar el cadáver de Gerineldo Márquez («–Adiós, Gerineldo, hijo mío –gritó–. Salúdame a mi gente y dile que nos vemos cuando escampe» (p. 363), un lugar por donde uno se desplaza, cuya geografía calca la de la vida: Prudencio Aguilar tiene que recorrer un largo trecho antes de encontrar Macondo «porque Macondo fue un pueblo desconocido para los muertos hasta que llegó Melquíades y lo señaló con un puntito negro en los abigarrados mapas de la muerte» (p. 95). Es también una dimensión donde existe el tiempo: cuando José Arcadio Buendía ve aparecer a Prudencio Aguilar queda «asombrado de que también envejecieran los muertos» (p. 95) y, años después, el mismo Prudencio Aguilar está «casi pulverizado por la profunda decrepitud de la muerte» (p. 165). En la muerte no solo se envejece, también se puede morir: Prudencio Aguilar está aterrado por «la proximidad de la otra muerte que existía dentro de la muerte» (p. 95), y en los últimos días de Macondo vemos a Melquíades yéndose «tranquilo a las praderas de la muerte definitiva» (p. 404). Dotada de espacio y de tiempo, la muerte es, como la vida, una dimensión donde se sufre físicamente (Úrsula sorprende a Prudencio Aguilar «lavándose con el tapón de esparto la sangre cristalizada en el cuello» de la herida que lo mató) (p. 32), y, sobre todo, moral y emocionalmente (Melquíades regresa de la muerte «porque no pudo soportar la soledad») (p. 62), José Arcadio es encontrado ahogado en la alberca «todavía pensando en Amaranta» (p. 425), Prudencio Aguilar denotaba «la honda nostalgia con que añoraba a los vivos» (p. 33), una dimensión donde es posible aburrirse (José Arcadio Buendía y Prudencio Aguilar planean un criadero de gallos de lidia «por tener algo con qué distraerse en los tediosos domingos de la muerte») (p. 165) y donde se prolonga la costumbre de dormir (el espectro de José Arcadio Buendía despierta sobresaltado cuando su hijo Aureliano le orina bajo el castaño) (p. 301).

## Lo mítico-legendario

La figura real imaginaria del Judío Errante en las calles de Macondo, donde es visto por el padre Antonio Isabel (p. 390) y luego cazado como un animal dañino (p. 391) no es un milagro sino un prodigio de tipo mítico-legendario: el Judío Errante tiene que ver más con una tradición literaria que con una creencia religiosa, y constituye una apropiación por esta realidad ficticia de un elemento que pertenece a otras, en este caso a una realidad mítico-legendaria presente en diversas culturas y que ha alimentado varias literaturas. Esta apropiación del legendario Judío Errante va acompañada de una deformación, de una reinvención del personaje imaginario. En la leyenda, el mítico ser condenado a vivir hasta el fin del mundo por haber golpeado a Jesús en el camino hacia la cruz, es un hombre de carne y hueso (Ashaverus), no distinguible de los demás hombres por rasgos físicos extraordinarios, sino, únicamente, por esa maldición que pesa sobre él y lo lleva a cruzar vivo las edades y a vagabundear sin descanso. Esta leyenda, que aparece en incontables dramas, poemas y novelas, en Cien años de soledad se reduce a un nombre: el Judío Errante. No hay ninguna alusión a la leyenda. Y, además, luce dos variantes: el Judío Errante es un monstruo irresistible («Tenía el cuerpo cubierto de una pelambre áspera, plagada de garrapatas menudas, y el pellejo petrificado por una costra de rémora» y su sangre es «verde y untuosa») (p. 391), y mortal: perece ensartado en las varas de una trampa, es colgado en un almendro, incinerado en una hoguera. De la misma manera que el Judío Errante, «el fantasma de la nave corsario de Víctor Hugues» que José Arcadio divisa en el mar Caribe (p. 112) es un ser real-imaginario, no producido por la magia ni por la fe, sino por la historia francesa (puesto que Víctor Hugues efectivamente existió y estuvo en el Caribe) y por la literatura (la novela *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, donde este personaje histórico es recreado de manera mítico-legendaria). El caso del coronel Lorenzo Gavilán es distinto: en sí mismo se trata del personaje más real objetivo que cabe imaginar. Su presencia en Macondo es real imaginaria, ya que –como el Judío Errante, como Víctor Hugues– el coronel Gavilán tenía ya, fuera de esta realidad ficticia, una existencia mítico-legendaria: era un personaje de la novela *La muerte*

*de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. Esa mudanza de Lorenzo Gavilán de la realidad mítico-legendaria de la que procede hacia Macondo (pp. 340, 346) es lo que constituye el hecho imaginario. Lo mismo sucede con la indicación de que Gabriel vive en París «en el cuarto oloroso a espuma de coliflores hervidos donde había de morir Rocamadour» (p. 459). El cuarto de Rocamadour tiene una existencia literaria, forma parte de otra realidad ficticia (*Rayuela*, de Julio Cortázar), y su tránsito de allí a la realidad ficticia de *Cien años de soledad* es de naturaleza imaginaria.

La realidad ficticia, además de utilizar el mito y la leyenda (en su sentido histórico, religioso y literario) como materiales, muestra también cómo surgen, se conservan y mueren. Los hechos históricos pueden tornarse mítico-legendarios, como ocurre durante las guerras civiles con el coronel Aureliano Buendía y la leyenda de su ubicuidad: «Informaciones simultáneas y contradictorias lo declaraban victorioso en Villanueva, derrotado en Guacamayal, devorado por los indios motilones, muerto en una aldea de la ciénaga y otra vez sublevado en Urumita» (p. 154). La realidad histórica se disuelve aquí en mito y leyenda por exceso de credulidad. Cincuenta años más tarde, esa misma realidad histórica se desvanecerá en mito o leyenda por exceso de incredulidad, cuando, en los días finales de Macondo, muchos macondinos, como la mamasanta de las muchachitas que se acuestan por hambre, crean «que el coronel Aureliano Buendía... era un personaje inventado por el gobierno como un pretexto para matar liberales» (p. 442), o que era solo el nombre de una calle, como piensa el último cura de Macondo (p. 462). Este proceso de disolución de lo histórico en lo mítico-legendario se puede acelerar brutalmente, mediante el uso de la represión, del terror, de la manipulación del espíritu de las gentes, como sucede con la matanza de trabajadores, que, inmediatamente después de ocurrida, pasa a ser mito o leyenda debido á la incredulidad forzada de los macondinos (pp. 350-351).

## Lo fantástico

Una vez mencionados los principales sucesos y personajes mágicos, milagrosos y mítico-legendarios de *Cien años de soledad*,

aún queda una masa considerable de materiales imaginarios que no encajan en ninguna de las formas anteriores: no son provocados por artes o poderes ocultos, no se vinculan a una fe, no derivan de una realidad mítico-legendaria. Algunos de estos episodios que llamo fantásticos (son una pura objetivación de la fantasía, estricta invención) bordean lo real objetivo, del que parecen apenas una discreta exageración, y podrían ser considerados solo insólitos (es decir, aún dentro de la realidad objetiva), en tanto que otros, por su ruptura total con las leyes físicas de causalidad, pertenecen a lo imaginario sin la menor duda. Lo cual quiere decir que aun dentro de lo fantástico puro se podría (sería naufragar en un esquematismo demencial) establecer distinciones: otra prueba de la vocación totalizadora con que se presenta lo real imaginario en *Cien años de soledad*. Los sucesos fantásticos son una buena parte de la materia del libro, los que hieren más vivamente al lector por su plasticidad, su libertad y su carácter risueño. He aquí los principales: niños que nacen con una cola de cerdo (pp. 30, 466), agua que hierve sin fuego y objetos domésticos que se mueven solos (pp. 47, 409), una peste de insomnio y una de olvido (pp. 49-62), huesos humanos que cloquean como una gallina (p. 54), sueños en que se ven las imágenes de los sueños de otros hombres (p. 57), un hilo de sangre que discurre por Macondo hasta dar con la madre del hombre del que esa sangre mana (p. 157), un niño que llora en el vientre de su madre (p. 285), manuscritos que levitan (p. 420), un tesoro cuyo resplandor atraviesa el cemento (p. 420), un burdel zoológico cuyos animales son vigilados por un perro pederasta (p. 447), un huracán que arranca a un pueblo de cuajo de la realidad (p. 470). Algunos de estos hechos, por los adjetivos que los escoltan, podrían tal vez incluirse entre los milagros, como ocurre con los manuscritos a los que «una fuerza angélica ...levantó del suelo», y con la tormenta final, descrita como un «huracán bíblico» (p. 470),pero, en realidad, esos adjetivos no son usados en un sentido estricto sino metafórico. En todo caso, lo que me interesa con esta división de los planos de lo imaginario, no es censar la exacta filiación de los materiales imaginarios de *Cien años de soledad*, sino mostrar que también en este dominio la materia de esta ficción aspira a la totalidad, a abrazar todos los niveles de esa dimensión, como en el caso de los materiales real objetivos ©

# Los para qué del conocimiento científico y literario y la biotecnología cubana

Belén Gopegui

**LA NOVELISTA BELÉN GOPEGUI SE APROXIMA A CUBA DESDE SU APORTACIÓN A LA CIENCIA ALABA LA GESTIÓN DEL GOBIERNO CASTRISTA EN ESE ÁMBITO Y, DESDE ESE EJEMPLO, RECLAMA UNA LITERATURA CON CONCIENCIA Y CONTENIDO.**

En el poema *Guía para la Física Moderna de un Niño*, Auden escribe: «Esta pasión de nuestra naturaleza/ Por el proceso de descubrir/ Es un hecho que apenas se puede dudar,/Pero me alegraría más/ Si supiera más claramente/ Para qué queremos el conocimiento».

El físico Richard Feynman había comentado en una ocasión «la falta de aprecio emocional de los poetas hacia los aspectos de la Naturaleza que se han revelado en los últimos cuatrocientos años». En 1967 alguien le envía el poema de Auden para mostrarle que los poetas modernos escriben prácticamente acerca de todo. Sin embargo, Feynman replica: «El poema del señor Auden sólo confirma esta falta de respuesta a las maravillas de la Naturaleza, pues él mismo dice que le gustaría saber más claramente para qué queremos el conocimiento. Lo queremos para poder amar más la Naturaleza. ¿No daría vueltas a una bella flor en su mano para verla también desde otras perspectivas?»

Feynman sabe que los hombres buscan el conocimiento con muchos otros fines, para hacer la guerra, para tener un éxito comercial, para ayudar a los enfermos, etc, motivos de diverso valor. Los poetas, dice, entienden estos motivos obvios y sus consecuencias, y escriben sobre ellos. Pero, a su modo de ver, las emociones de «asombro, maravilla, deleite» que se experimentan al descubrir cómo trabaja la Naturaleza en los mundos animado e inanimado raramente se expresan juntas en la poesía moderna. «La insensibilidad de nuestra época», concluye, «tan lamentada, es una insensibilidad que sólo puede ser aliviada por el arte, y desde luego, no por la ciencia sin arte. El arte y la poesía pueden evocar la belleza y hacer, poco a poco, la vida más bella».

El poeta y más aún el narrador, podríamos responder a Feynman, se ocupan menos de cómo funciona la naturaleza y más de la cultura, de la llamada civilización, de las acciones y pasiones humanas. Esto acaso explique que ambos hayan perdido cierta capacidad de asombro o maravilla pues, con demasiada frecuencia, no encuentran civilización sino barbarie.

En 1983 Erich Fried escribe el poema *Deuda de reconocimiento* y lo fecha «cincuenta años después de la subida al poder de Hitler». Dice así: «Demasiado acostumbrados/ a temblar de indignación/ por los crímenes de los crímenes/ de los tiempos de la esvástica/ Nos olvidamos/ de estarles un poco agradecidos/ a nuestros antecesores/ porque sus acciones / podrían seguir ayudándonos/ a reconocer a tiempo /la fechoría incomparablemente mayor/ que hoy estamos preparando nosotros».

Tienen a su manera razón los poetas y los narradores. Tienen razón quienes señalan, como Fried en otro momento, la importancia de remontarse «a las más profundas raíces del mal de las cosas primigenias». Pero tal vez también el físico tenga a su vez razón. Tal vez el narrador y el poeta deban ocuparse de aspectos de la naturaleza que apenas han sido vislumbrados por la literatura, y ocuparse de aspectos de la cultura y de la civilización que la literatura ha considerado, al menos cuantitativamente, menos importantes.

Pues si las más profundas raíces del mal, el desprecio, la hybris, la mezquindad, la mentira, la cobardía, el miedo, los desastres, las vidas aparentemente tranquilas pero que sin embargo guardan

tormentos en su interior, la muerte, la ira, la ambición criminal, los celos, la traición, la tortura, la ignominia, el daño, si todo ello, decía, ha sido abundantemente tratado en la literatura, por el contrario ni las más profundas raíces del bien, ni siquiera las más superficiales, han merecido algo más de unas cuantas páginas a lo largo de los siglos. Decir, como Gide, que con los buenos sentimientos no se hace literatura, no vendría al caso pues la expresión buenos sentimientos alude antes al mero gesto caritativo, la compasión blanda, la ternura empalagosa, que al hecho de investigar cómo funcionan los individuos y las sociedades cuando no producen barbarie sino integridad de ánimo y bondad de vida.

Este, diremos, sesgo del interés que experimentan poetas y narradores, afecta también a los textos que se escriben sobre literatura, sobre política, o sobre literatura y política. Bien es cierto que han sido muchas más las experiencias de conquista, esclavitud, guerra, sometimiento, a lo largo de la historia, que aquéllas en donde grandes grupos humanos han procurado construir espacios de bondad y justicia. Por eso pido ahora, como Feynman, una mirada dispuesta a descubrir de qué modo trabaja esa parte de la naturaleza que llamamos sociedad humana cuando no se devora así misma.

Voy a centrarme en un único sector de la sociedad, la biotecnología, dentro de un único país, Cuba, y en una determinada organización política llamada revolución. Como es sabido, en las revoluciones la justicia social procura ser fruto deliberado de la política y no consecuencia improbable de la economía. Es también sabido, y admitido incluso por sus mayores detractores, que los primeros pasos de la revolución cubana supusieron la creación de un sistema de educación universal totalmente gratuito, la construcción de escuelas primarias, secundarias y preuniversitarias en todas las provincias y la expansión de la educación superior. Además, partiendo de bases prácticamente inexistentes en la etapa pre-revolucionaria, comenzó a surgir y a expandirse la red de instituciones de investigación científica hasta llegar a su composición actual de 221 Centros de Investigación en donde trabajan más de 31.000 personas. Si se incluyen también los profesores de universidad, significa que hay tres investigadores por cada mil personas en edad económicamente activa, una cifra muy superior a la media

de América Latina y equivalente a las estimadas para España, Holanda o Austria.

Conviene siempre que se habla de Cuba recordar que no parte de las mismas condiciones que España o Francia. Conviene recordarlo no tanto para disculpar las posibles carencias de la revolución cubana, como para despertar la imaginación europea acerca de lo que sería posible hacer aquí con los recursos que se tienen si los gobiernos y los pueblos decidieran poner la economía al servicio de la política y no a la inversa.

Lo que se hace en la biotecnología cubana, al decir de Agustín Lage, director del Centro de Inmunología Molecular, es romper el ciclo de «causalidad circular» por el cual en los llamados países subdesarrollados los bajos ingresos de la economía y la escasa inversión en ciencia y tecnología se condicionan mutuamente. La creación del Polo Científico de la Biotecnología es, en este sentido, una inversión de Estado destinada a romper esa causalidad.

Cabe citar aquí algunos de los productos y resultados científicos y económicos de la biotecnología cubana: la existencia de más de veinte biofármacos y vacunas incorporadas al sistema de salud, más de novecientas patentes, vacunas novedosas con tecnología propia para prevenir varios tipos de meningitis, el hecho de que Cuba sea el país del mundo con mayor intensidad y cobertura de vacunación, la drástica reducción de la incidencia de hepatitis B, producto de la vacuna recombinante, el acceso amplio de toda la población a medicamentos de alta tecnología o la red nacional de inmunodiagnóstico. Como se ve, los datos sobre productos se unen a los datos sobre su impacto en la salud de la población, lo que significa que la ciencia forma parte de un contexto social y actúa en él. Además, los productos de la biotecnología cubana se exportan hoy a más de cincuenta países.

Volvamos ahora a Feynman: por qué no dar vueltas a la flor en la mano para verla desde otras perspectivas. Parece lógico desear que los grupos humanos sean capaces de crear polos científicos al servicio de la salud colectiva y, por lo tanto, cuando esto así sucede parece lógico querer mirarlo desde otras perspectivas, comprenderlo, saber cómo funciona.

La cuestión, al decir de Agustín Lage, sería: ¿qué puede explicar el fenómeno de que la Biotecnología Cubana, surgida en un

país sin desarrollo industrial previo y bajo el bloqueo paranoide de la mayor potencia del capitalismo mundial, haya logrado construir en unos años un balance económico positivo, mejorando al mismo tiempo la salud de la población, generando productos y una base de patentes? Lage da varias respuestas posibles que podemos resumir de este modo:

Una sólida base de inversión previa en educación y salud. Una inversión específica en Biotecnología que deje atrás la orientación de corto plazo propia del mercado y se guíe por criterios socialistas; esto permite proteger los recursos humanos en periodos de dificultades económicas o mantener, por ejemplo, la inversión aun en periodos de crisis como el que siguió a la caída de la Unión Soviética. Una propiedad social de las instituciones que garantiza la integración librándolas de la trampa de competir unas contra otras. Un diseño de las instituciones como «centros de investigación-producción-comercialización» que abordan, por tanto, el ciclo completo de la investigación científica. La consideración del pueblo cubano no como cliente sino como dueño socialista de las instituciones. Y para terminar, aunque habría más puntos, el hecho de que en la biotecnología, como en otras industrias de la llamada «economía del conocimiento», la productividad dependa directamente de la creatividad de los trabajadores, y ésta, a su vez, de la motivación: «el éxito de la biotecnología cubana fue visto desde el principio», señala Lage, «como parte de la defensa del socialismo en Cuba».

A mediados de enero asistí en Madrid a un Encuentro con los Premios Nacionales de Investigación 2006. Dos de los cinco premios trabajaban en proyectos de algún modo subvencionados por Bill Gates. Joan Rodés Teixidor, investigador hepático involucrado en un proyecto sanitario en Mozambique financiado por la fundación Bill &Melinda Gates, comentó los anteriores fracasos de esta fundación en otros países de África debido a la incapacidad para hacer un seguimiento de las personas que habían sido tratadas. La solución encontrada iba a ser acudir al GPS para tener controlados a los enfermos. Por otro lado, el catedrático de economía Andreu Mas Colell se había referido a los experimentos económicos destinados a buscar soluciones para salir de la pobreza y al esfuerzo por encontrar experimentos naturales, experi-

mentos que no haya que producir sino sólo estudiar pues ya han ocurrido.

La labor de la medicina cubana en el exterior, que a la motivación económica de cada trabajador une la motivación de justicia volviendo innecesario recurrir al GPS para conocer a la población, no se nombró en aquel acto en ningún momento, como tampoco el experimento socialista que ha permitido a un país del llamado tercer mundo hacer ciencia en unos niveles que alcanzan y en muchas ocasiones superan a los llamados países desarrollados. Puede que no se aludiera a ello por razones ideológicas, o acaso por simple casualidad. Más que el motivo me importa ahora formular una pregunta anterior al poema de Auden, y a la declarada intencionalidad de Feynman. ¿Para qué queremos el conocimiento?, dice Auden. Para amar más la naturaleza, dice Feynman. O acaso también para transformarla en el sentido que dicten las construcciones morales con respecto a la voluntada de evitar el sufrimiento. Pero, en todo caso, la pregunta previa sería: ¿qué conocimiento científico queremos para qué? Y, del mismo modo, en cuanto a la literatura: ¿Qué conocimiento literario queremos para qué?

Aunque existen casos en que el conocimiento se encuentra por casualidad, lo habitual es que primero haya habido una intención. Si se pretende que los campesinos deban comprar las semillas cada año sin poder guardar las obtenidas en su cosecha, es probable que se encuentren tecnologías Terminator hechas para modificar genéticamente las plantas de tal manera que sus semillas se vuelvan estériles al momento de la cosecha. Pudiera además ocurrir que, en el camino, aparezcan tecnologías más benignas para la tierra o para los alimentos, pero sería raro. Y aun si se encontrasen, puesto que la pregunta original no era qué conocimiento necesito para amar más la naturaleza o para mejorar las condiciones de existencia, sino qué conocimiento necesito para vender más semillas, puede incluso suceder que lo casualmente encontrado pase inadvertido o se deseche. La apropiación privada de los excedentes productivos que son de todos, y su utilización como instrumento para ampliar los privilegios fácilmente generará un para qué ligado a esas «fechorías» que al decir de Fried estamos preparando.

Termino entonces con una hipótesis temeraria en relación a la literatura. Escritores y poetas han padecido a lo largo de la historia la condición de bufones de los poderosos. Y es posible que a la hora de idear sus obras su pregunta haya sido, fundamentalmente: qué conocimiento necesito para agradar al noble, al rey, al rico. En tal caso, tendría una cierta lógica que tantos relatos y poemas de la «alta literatura» hayan versado sobre la pasión sin freno, el barro, la fatalidad. Pues una visión del ser humano como criatura infame, desmesurada y a merced de implacables designios es, sin duda, la que más puede convenir a quienes someten a sus semejantes. Del mismo modo, cabría así comprender que aquellos escritores que buscaban agradar a las llamadas clases populares con relatos de «baja literatura», hayan construido criaturas tantas veces puras, inocentes e inmersas en un destino que en vez de zarandearlas con violencia, finalmente las premiaba. Y si a los segundos se les ha acusado con frecuencia de pintar los hechos de rosa sólo para agradar, habría que preguntarse hasta qué punto los primeros pintan los hechos un tanto oscuros o al menos eluden dirigir los ojos a lo claro también para agradar.

No todo es, lo sé, tan sencillo; hay grados, matices, combinaciones. Hay, como decía, una historia de la humanidad en la que los intentos de las colectividades por vivir libremente han sido arrasados una y otra vez. Sin embargo, esos intentos germinan de nuevo, ya sea en pequeños círculos, ya en colectividades de cientos de miles de personas. Es verdad, como también ha señalado Lage, que hace falta tiempo para «identificar sus regularidades por encima de lo anecdótico y capturar sus esencias», ahora bien: una cierta persistencia en el deseo de identificar esas regularidades y capturar esas esencias significaría, al menos, haber elegido una formulación distinta a la pregunta del para qué del conocimiento literario. «Tener tema es tener dinero», decía Baudelaire en el siglo XIX, o tener tema es tener protección podría haber dicho en siglos anteriores, o tener tema, diría hoy, es tener beneficio. Pero si nos mostramos de acuerdo con Feynman en que la ciencia y el arte pueden hacer, poco a poco, la vida –pero de quiénes– más bella, entonces la pregunta para los científicos, para los sociólogos, para los artistas, sería ¿qué tema, qué conocimiento,

qué imaginación queremos para lograrlo? La cuestión es que, si en el concepto de belleza incluimos, como es posible hacer, el de bondad, seguramente muy pocas personas estarían hoy de acuerdo con la afirmación de Feymann, y eso no deja, por cierto, de ser extraño ©


Mesa
revuelta



# Alejo Carpentier y ese músico que llevaba dentro

Norma Sturniolo

**LA MÚSICA INTERESÓ A CARPENTIER TANTO COMO LA LITERATURA, Y DE HECHO IMPREGNA MUCHOS DE SUS LIBROS. FUE CREADOR EN LAS LETRAS Y UN ESTUDIOSO DE LA MÚSICA. NORMA STURNIOLO SEÑALA SU DOBLE NATURALEZA.**

Alejo Carpentier (1904-1980), el gran novelista cubano y teórico de «lo real maravilloso», llevaba dentro de sí, como él mismo afirmó, un músico. Ese músico interactuaba con el escritor. Toda su obra está impregnada de referencias musicales. En ella encontramos personajes asociados a temas musicales o, incluso, que representan a músicos reales; motivos musicales que se repiten, estructuras musicales, nombres de composiciones musicales, de compositores e intérpretes, instrumentos musicales, polémicas en torno a la música, canciones, incluso los títulos de algunas de sus novelas aluden a la música como *El concierto barroco* o *La consagración de la primavera.* Cualquiera que haya leído sus libros lo sabe. Lo que el público en general conoce menos es su faceta de intérprete, compositor, musicólogo y crítico musical.

Cuando el 16 de julio de 1956 en el diario *El Nacional* de Caracas le preguntaron qué despertaba su apasionamiento además de la creación literaria, respondió:

*La música, indudablemente. Mi padre fue un excelente violonchelista, antes de ser arquitecto. Una abuela mía, magnífica pianista, era discípula de César Frank. La práctica de la música fue cosa corriente en mi familia desde hace varias generaciones. De*

*ahí que yo estudiara la técnica musical con suma facilidad, apasionándome, desde la adolescencia, por los problemas del arte sonoro*[1].

Seguir el rastro del Carpentier músico nos lleva a una larga, fascinante y, a veces, ardua travesía debido a su ingente labor de crítico y difusor de esa *misteriosa forma del tiempo* que es la música según Borges. Parte de su caudalosa producción como crítico musical fue recopilada y seleccionada en vida del autor por Zoila Gómez. Esa selección que abarca tres tomos se publicó por primera vez en la editorial Letras Cubanas en 1979. Además de reeditarse se ha publicado en los tomos X, XI y XII de las *Obras Completas* de Alejo Carpentier en la editorial siglo XXI, y Alianza editorial publicó una selección en su colección de bolsillo con un atractiva introducción de Eduardo Rincón, autor de la edición. Zoila Gómez explica en el prólogo a esos tres tomos que tuvo que renunciar a la idea original de publicar todo lo que había escrito Carpentier sobre música en periódicos y revistas «ante el impresionante volumen de su producción» y por tanto se circunscribió a lo que se encontraba en las bibliotecas y archivos cubanos. Al leer los artículos de Carpentier agrupados en cinco partes: *Los hombres que hacen a música, Musicología, Música en la escena, Reflexiones en torno a la música* y *Ensayos,* comprobamos que el autor de *El siglo de las luces* estaba animado por el rigor propio del investigador, pero que transmitía esos conocimientos de una forma accesible a lectores no especializados y en muchos casos salpicando el texto con anécdotas curiosas y con un fino sentido del humor.

## MÚSICA Y VIDA

Carpentier creció en una familia donde la música ocupaba un lugar importante. Además de que el padre había estudiado violonchelo, nada menos que con Pau Casals, su madre era muy aficio-

[1] Gómez, Zoila: *Alejo Carpentier ese músico que llevo dentro*, tomo I, pág.7 , editorial Letras Cubanas,Ciudad de La Habana, segunda reimpresión, 1980.

nada a la música y tocaba el piano, instrumento que él mismo tocó desde temprana edad. Según sus propias palabras, a los doce años ya interpretaba páginas de Bach y Chopin con «cierta autoridad». En todas sus entrevistas –entre otras, en la realizada en 1977 por Joaquín Soler Serrano para el programa *A fondo*– insistió en que usaba el piano como medio de conocimiento de los distintos estilos musicales porque cuando él era adolescente, el disco estaba en una fase incipiente, no había grabaciones de piezas completas sino fragmentos. Devoraba partituras para conocer los distintos estilos musicales; todo lo cual lo llevó a convertirse en un musicólogo. Entre los diecisiete y dieciocho años llegó a componer algunas piezas musicales. Asimismo, en 1937 compuso música incidental para una representación de *Numancia* de Cervantes. Había pensado en hacerse compositor pero acabó desechando esa idea porque consideró que no tenía las suficientes cualidades para dedicarse a ello. Su seria y escrupulosa investigación sobre el folklore y las raíces africanas de la música cubana daría como fruto su libro *La Música en Cuba*, publicado en México en 1946. Pero para un hombre vitalista y andariego como Carpentier, la música fue también el motor de fecundas charlas con sus amigos músicos de uno y otro lado del Atlántico. En sus viajes a Europa conoció a quienes hacían e interpretaban lo que se llamaba *la música nueva*, que luego él mismo se encargó de llevar a América, a la vez que daba a conocer la música cubana en el Viejo Continente.

Leonardo Acosta evoca las relaciones de Carpentier, con los músicos, su faceta de organizador de festivales y subraya la interrelación entre sus estudios musicales y su literatura. Destaca por ejemplo que «La Música en Cuba es un semillero de donde saldrán personajes, temas, motivos secundarios y sobre todo, esa ambientación tan bien lograda de los siglos XVI, XVII y el punto de viraje histórico situado en la confluencia de los siglos XVIII y XIX»[2].

Entre sus amigos cubanos se encuentra el músico Alejandro García Caturla en cuyo epistolario se comprueba la gran actividad cultural-musical desarrollada por Carpentier. Otro músico cubano al que estuvo estrechamente unido fue Amadeo Roldán con el

[2] Acosta, Leonardo: *Música y épica en la novela de Alejo Carpetier*, editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, Cuba, 1981.

que, entre otras muchas cosas, organizó unos conciertos que dieron a conocer en Cuba la música de autores como Stravinsky, Milhaud, Ravel, Poulenc, EnrK Satie, Malpiero. Este último fue quien lo puso en conocimiento de la ópera *Montezuma* de Vivaldi, conocimiento que desencadenó la creatividad de Carpentier y dio origen a su novela *Concierto Barroco.*

## MÚSICA Y LITERATURA

En un artículo titulado *Novela y música,* que escribió en 1955 para el diario *El Nacional* de Caracas, opone la música a la novela, resaltando las ventajas del procedimiento musical. Subraya que el compositor somete su pensamiento sonoro a determinadas formas sin perder por ello la libertad creadora mientras que la novela suele prescindir de toda disciplina formal. El novelista Carpentier, por el contrario, oía al músico que llevaba dentro para que lo guiara hacia esa disciplina formal. Por poner sólo un ejemplo, citemos su novela *El acoso* donde sigue la forma de la sonata. La música también lo ayudará en su concepción de la Historia. Pero no sólo cuando escribe literatura, también cuando lee literatura está colaborando el músico. Bástenos recordar algunos de sus juicios sobre el *Quijote* cuando pronuncia el discurso en la entrega del Premio Cervantes 1977.

> *Y, en cuanto a forma, el* Quijote *se nos presenta como una serie de geniales Variaciones a base de un tema inicial, en trabajo parecido al de las Variaciones musicales inventadas por el maestro Antonio de Cabezón, el organista ciego e inspirado vihuelista de Felipe II, que fue el creador de esa técnica fundamental del arte sonoro*[3].

El Carpentier músico es el mismo Carpentier escritor, que nos aconseja la suspensión del pensamiento para captar el secreto de la música y la belleza en la naturaleza:

[3] Carpentier, Alejo: *Premio Miguel de Cervantes 1977*, colección Ámbitos Literarios /Premio Cervantes, Editorial Anthropos / Ministerio de Cultura, 1988, Barcelona, pp 49-55.

*No pensar, ante todo sentir y ver. Y cuando se pasa de ver se pasa a mirar, se encienden raras luces y todo cobra una voz. Así, he descubierto, de pronto, en un segundo fulgurante, que existe una Danza de los Árboles. No son todos los que conocen el secreto de bailar en el viento. Pero los que poseen la gracia, organizan rondas de hojas ligeras, de ramas, de retoños, en torno a su propio tronco estremecido. Y es todo un ritmo el que se crea en las frondas; ritmo ascendente e inquieto, con encrespamientos y retornos de olas, con blancas pausas, respiros, vencimientos que se alborozan y son torbellino, de repente en una música prodigiosa de lo verde. Nada hay más hermoso que la danza de un macizo de bambúes en la brisa. Ninguna coreografía humana tiene la euritmia de una rama que se dibuja sobre el cielo. Llego a preguntarme a veces si las formas superiores de la emoción estética no consistirán, simplemente, en un supremo entendimiento de lo creado*[4] ©

[4] Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, Madrid 2001.



# Granada, intermezzo tropical

Daniel Rodríguez Moya

**HAY CIUDADES QUE TIENEN UNA REALIDAD DOBLE, LA COTIDIANA Y LA QUE LE OTORGA LA POESÍA. EL JOVEN POETA DANIEL RODRÍGUEZ MOYA EVOCA LA GRANADA NICARAGÜENSE.**

Hay ciudades que llevan la poesía adherida a su propio nombre, a su propia historia. Geografías que un día fueron recorridas por algún escritor que alcanzó la fama y que quedaron para siempre unidas a sus pasos. Se habla de ciudades literarias como del París de Baudelaire, la Lisboa de Pessoa, la Praga de Kafka, la Granada de Federico García Lorca. A un océano de distancia de la ciudad lorquiana, la Granada tropical, la que divide su tiempo con una temporada de lluvias, y se estremece con el temblor de la tierra, también se ha fundido en un poema. No sólo por la presencia del poeta sandinista, cura trapense para más señas, el padrecito Cardenal con su barba blanca de profeta y sus versos como salmos terrenales, de este mundo. No sólo porque en la Granada nicaragüense cuando llega febrero la plaza de la Merced o la Xalteva se llena de poetas de medio mundo que llegan a esa herida abierta de Centroamérica para decir sus poemas y compartir algo más que versos. Los chavalos que pasean con sus bicicletas los miran con asombro. Todos quieren ser poetas. Uno se acerca y casi con veneración pide un poema para enamorar a una muchacha que vende vigorón en la plaza. A cambio invita al incrédulo poeta a un raspado. Es un trueque justo: unos versos de amor por un poco de alivio helado al sofocante calor de febrero.

La Granada que se extiende a la sombra del volcán Mombacho y se mira en las aguas del Lago Cocibolca es un poema que se escribe a diario en el ajetreo del mercado, por la calle Atravesada,

mientras se sazonan los jocotes o los mangos, y se enchilan, para pasar así la mañana. Se escribe en cada nota de las marimbas de la Plaza Central cuando suena la Mora limpia o Alforja campesina, y aparecen, como subiendo del Caimito, las palabras de otro poeta, Carlos Mejía Godoy, con el cansancio del que ha perdido una revolución, la misma revolución perdida que transitan las páginas de las memorias de Ernesto Cardenal.

En los versos que tejen el poema granadino se filtran los temores nocturnos, los fantasmas que transitan los barrios oscuros. Por las noches, cuando ya todo el mundo se ha recogido, y tal vez sólo queda algún hombre rezagado en alguna cantina, los que esperan a que llegue el sueño temen a que también lo haga la Carretanagua, doblando la esquina de la calle. Una figura fantasmagórica, cubierta con un manto negro, va montada sobre un carromato destartalado de madera. Sus ruedas parecen rodar lentísimas, muy ruidosas. Va guiando a dos bueyes muy flacos, encanijados, que tiran del infernal artilugio. Sus manos son huesudas y la cabeza es igual, es una pura calavera, es la Muerte Quirina. Pero luego llega la luz y a las seis de la mañana Granada empieza a oler a tortillas de maíz fritas y a café. El día madruga con insolencia.

En Granada, Joaquín Pasos nos dice que todos los ruidos del mundo forman un gran silencio pero el silencio se rompe con las tormentas de Carlos Martínez Rivas «en la tardecita eléctrica de las casas con salitas abiertas y muchachas sentadas en las butacas meciéndose los radios encendidos».

Para Gioconda Belli las palabras de los pueblos se parecen a sus montañas y a sus lagos, también a sus árboles y a sus animales. El poema que es Granada habla por su historia. Tiene versos sobre conquistadores españoles que llegaron con sus barcos a su mar dulce. Se mezcla en sus sinalefas la lengua de los antepasados con la «la lengua del despojo». No son metáforas las que hablan del gran incendio, de la invasión de un gringo loco, otro más, que se creyó dueño del destino de un pueblo, que quiso someterlo. William Walker quiso dejarlo por escrito cuando, como Nerón, lo puso todo al pasto de las llamas: 'Here was Granada'–'Aquí estuvo Granada'–. El filibustero no intuyó que muchas décadas después el poeta Pablo Antonio Cuadra lo desmentiría al asegurar que esta ciudad «es tan eterna como Roma».

Hay ciudades poéticas que siempre estarán vinculadas a uno o varios nombres que construyeron un imaginario con ellas. El poema que es la Granada nicaragüense está escrito con muchas plumas distintas. En él han ido incorporando sus imágenes los poetas que buscan el verbo exacto, el adjetivo que no mate. Este poema pertenece a Ernesto Cardenal, a Martínez Rivas, a Pablo Antonio Cuadra, a Enrique Fernández Morales, a su hijo Chichí... pero lo que dicen sus versos, más allá de las metáforas y los juegos literarios, más allá de los libros y los recitales, se escucha cada mañana en el rumor de la plaza, en la paciencia infinita de un pueblo cuyas palabras se parecen al palo del chilamate, con profundas raíces que lo agarran a la tierra y lo dejan crecer, a pesar de la amenaza de los huracanes



cayó, dueño del destino de un pueblo, que quiso someterlo. William Walker quiso dejarlo por escrito cuando, como Nerón, lo puso todo al pasto de las llamas: 'Here was Granada' –'Aquí estuvo Granada'–. El filibustero no intuyó que muchas décadas después el poeta Pablo Antonio Cuadra lo desmentiría al asegurar que esta ciudad «es tan eterna como Roma».

# A la manera de Jano

Gioconda Belli
Blanca Castellón

**DIALOGAR ES UNA FORMA DE VER AL OTRO Y DE MOSTRARSE A SÍ MISMO. DOS IMPORTANTES POETAS NICARAGÜENSES DE DISTINTAS GENERACIONES HABLAN DE ELLAS Y DE LOS MUNDOS QUE LES SON PROPIOS.**

BLANCA CASTELLÓN: Después de más de un siglo en que la grandeza expresiva de un nicaragüense sacudiera los linos almidonados del idioma y tomara posesión como ciudadano dilecto de la lengua española, destaca en su tierra natal la voz de una cachorra de los mil que dejó sueltos el León Español.

GIOCONDA BELLI: (Aunque más que de cachorra, me han acusado de leona y más bien de león por la cantidad de pelo que rodea mi cara, quiero apuntar la gracia de Blanca para escribir eso de los «linos almidonados del idioma», imagen que sirve muy bien para introducirlo a uno en su manera de hacer poesía, que es un modo irónico muy de ella; una ironía que permea cuanto escribe y que surge de una manera irreverente y fresca de ver la vida y de reírse de las solemnidades no porque se sienta superior a ellas, sino porque las ve con una mirada aguda, pero a la vez dulce, sin sarcasmos auto-suficientes.)

BC: Gioconda Belli es la primera mujer nicaragüense que se acerca a Darío en su universalidad y con Sor Juana fuerte y Cervantes itinerante, evoluciona en audaz cosmopolita, ciudadana de varias lenguas, nacionalizada en el paraíso de la sensualidad, establecida en el sagrado territorio de su «ALEPH» particular desde donde ha venido contemplando el universo de la feminidad con su engranaje mágico y poderoso. Ese quizás ha sido el secreto que ha fortalecido su obra y le dio las alas para cruzar océanos y continentes.

**GB** (Imagen de la feminidad es Blanca, cuyo nombre habrá nacido del presagio sabio de su madre que la supo presentir antes de verla emerger de su niñez con sus grandes ojos y su lacio pelo rubio, tan parecida a la Alicia de Lewis Carroll, y con esa misma tenacidad y curiosidad para perseguir conejos fugaces y caer en picada por troncos de árboles huecos para conocer a gatos risones y sombrereros locos y sacar de esos viajes surrealistas de su imaginación el bordado de una poesía que nunca deja de sorprender en su manera de alterar sutilmente la realidad haciendo que lo fantástico quepa dentro de sus rutinas de mujer con la naturalidad con que pasa el hilo por el ojo de la aguja.)

**BC**: Todos sabemos que igual nos topamos *Apogeo* o *El Pergamino de la Seducción* –por mencionar algunos- en una librería norteamericana, mexicana o argentina, que en una española o alemana. He tenido la gratísima experiencia de encontrar en aeropuertos a viajeros inteligentes devorándolos o a la dependienta de una tienda en tierras lejanas con algún libro de Gioconda en las manos y al escuchar mi deje nicaragüense emocionarse hasta el abrazo.

**GB**: (Habla de mi universalidad, pero ella tiene la propia, aunque de la suya haga risa y broma porque no es que no se tome en serio, pero tampoco se toma todo lo serio como si realmente lo fuera. Me imagino el abrazo con la dependienta y su gran sonrisa, porque Blanca es una mujer de profunda hospitalidad, su casa siempre abierta para sus amigos, centro de reunión de poetas amantes del vino y de todo lo que ella prepara y presenta bien adornado pero sin aspavientos, en el estudio lleno de libros por el que transcurre, como un invitado más, su perro viejo al que le ha escrito muchos poemas agradeciéndole que la acompañe y le sostenga la mirada que ella le fija encima cuando está pensando en flotaciones y espíritus puros e impuros.)

**BC**: Gracias a Gioconda -que retoma la antorcha encendida- nuestra poesía sigue virando los ojos del mundo hacia este ombligo de América despertando admiración y no pesar por la injusta pobreza, la violencia o el repetido castigo de la naturaleza. No en vano otro de nuestros poetas iluminados dejo dicho que la literatura es nuestro mejor producto de exportación.

Conocí a la Gioconda de carne, hueso y cabellera andante, mucho tiempo después que a su poesía. De dos en dos de cinco en

cinco de diez en diez había subido ya los escalones de su obra en prosa o verso impregnada siempre de libertad y armonía. Cuando la vi por primera vez durante una lectura pública, me impactó tanto su voz como su silencio; aun callada me pareció ella misma un lenguaje que todo espectador comprende.

Gioconda suele llenar el recinto de una rara sustancia existencial, de un aroma a selva y cosmos, sobre todo a honestidad, que según la Marcela de Cervantes es «una de las virtudes que al cuerpo y al alma más adornan y hermosean», la misma Marcela de la que Gioconda toma fuego y espada para bautizar su ultimo libro merecedor del importante XXXVIII Premio Ciudad de Melilla que robustece el orgullo patrio de los nicaragüenses.

**GB** (Me encanta el cumplido y se lo devuelvo a Blanca porque yo en ella percibo lo mismo; que no hay doblez en su corazón y que ella es como su poesía: leve y transparente sin dejar de ser profunda. Y puesto que estamos en las impresiones, debo decir que de Blanca siempre me ha impresionado su capacidad histriónica. Si no fuera poeta, podría haber sido una gran actriz porque tiene un don especial para encarnar la multitud de personajes que la habitan, desde la perfecta casada, hasta la colegiala aventajada que, a la hora de clase, no teme preguntar cualquier cosa porque no conoce el miedo. Esa capacidad de transmutarse y actuar con que distrae a los amigos es otra dimensión de sí misma que, como su poesía, apunta a señalar los absurdos deliciosos de la vida en los que ella se regodea y de los que se inspira para crear ese universo Magritte, o mejor dicho Blanquitte.)

**BC**: Para conocer más a nuestra poeta de perfil y de frente hay que llamarla, preguntarle, traerla ante vosotros, virtual, ubicua, audaz cosmopolita. Ponga ella misma con su canto y encanto medula espinal a esta doble semblanza, sea llave y varita para entrar en su mito.

Gioconda, recién acabo de leer «Fuego Soy, apartado y espada puesta lejos» y me ha resultado como un árbol de hermoso follaje y abundante frutos donde cada hoja deja entrever un rinconcito de tu intima evolución con el paso del tiempo. El título de tu nuevo libro me sugiere una especie de jubilación del erotismo con el que suelen estigmatizar tu poesía (auque la sensualidad se instala como siempre y salta en cada verso) ¿Por que apartar el fuego

que te ha acompañado desde el principio de tu oficio y poner lejos la espada de la que te has servido para rozar las espinas del camino hacia el reconocimiento internacional de tu obra? ¿Qué intenciones, querencias o nostalgias hay detrás del título que escogiste?

**GB:** El ttítulo es una cita de un parlamento de la Pastora Marcela en *Don Quijote*. Nuestro poeta, Carlos Martínez Rivas lo utilizó como epígrafe en su poemario *La Insurrección Solitaria*. Desde que lo leí allí, a mis veintitantos años, me gustó y lo retomé para este poemario porque sentí que reflejaba exactamente mi estado de ánimo. Creo que esta época de mi vida es muy hermosa. Si fuera un río diría que he pasado los rápidos, las cataratas y me encuentro en un recodo plácido y tranquilo del camino donde me asomo al espejo de mis propias aguas y me solazo en profundizar mi mirada para ver el fondo de cuanto he venido acumulando en mi torrente. Ya no me interesa tanto el deslumbre o deslumbrar, ni la conquista que la espada simboliza, y no es porque no haya disfrutado el tiempo en que di rienda suelta al fuego y a la espada, sino porque estoy aprendiendo el gozo de la mansedumbre, de la vida del eremita, del tiempo acumulado como un tesoro con baúles llenos de cosas que se pueden tocar y saborear para, de cierta manera, revivir lo vivido desde otra perspectiva. El erotismo no se ha jubilado. Más bien diría yo que ha encontrado el júbilo íntimo de la pasión que es distinto al ardor, a la llamarada. Me ha parecido importante, puesto que mi poesía ha recorrido la vida conmigo registrando las experiencias del binomio inseparable cuerpo-espíritu, registrar los cambios físicos y mentales que surgen con la madurez. Pienso que, en general, las mujeres tememos estos cambios más que los hombres. Los tememos porque vivimos en sociedades donde se nos ha enseñado que nuestro valor depende de la belleza física y del atractivo sexual. Ir envejeciendo es aceptar que ambas cosas, efectivamente, se transforman y que uno, como producto que es de la sociedad, muchas veces cae en la trampa de sentirse minimizada, marginada, invisible, en la medida en que se ve obligada a aceptar esta transformación. De hecho, tantos hombres como mujeres, llegamos a un momento de nuestras vidas en que finalmente nos percatamos de que la vida no es eterna. Ese momento es duro. La vida se rebela contra la idea de la muerte. El

cuerpo se rebela contra la idea de la vejez y la decrepitud. En esta época somos jóvenes más tiempo que nuestros abuelos y hasta nuestros padres, pero ninguna medicina, ni cirugía, ni nada, nos exime –afortunadamente- de vivir más allá de la juventud. Entonces, uno tiene que meditar sobre quién va a ser uno cuando deje de ser esa imagen de uno mismo que creyó duraría para siempre. Uno tiene que meditar sobre el proyecto de vida que le corresponde cuando ya no hay años sin cuento por delante para llevarlo a cabo. Hay toda una reformulación existencial que, usualmente, se realiza en silencio y de manera dolorosa y vergonzante, porque la verdad es que la mirada de la sociedad no es muy dulce para con la madurez, y ya no digamos la vejez y la ancianidad. Por eso yo sentí que debía abordar el tema y no tenerle miedo. Y lo abordé en este libro pienso que con optimismo y con sana rebeldía, pero llamando al pan pan y al vino, vino.

Y vos, Blanca, ¿de dónde sentís que nace tu impulso poético? ¿Esas imágenes que parecen provenir de una espontaneidad inusitada son realmente espontáneas o hay en ellas un proceso que, más allá del juego de palabras, selecciona, descarta, ensaya?

**BC**: En el principio, las musas con frecuencia bajaban a recogerme y me tenían de obsequio un cofrecito colmado de postales de la otra orilla, yo las tomaba y las colocaba como en un álbum sobre las hojas blancas. Pero luego empecé hacer recortes con sus figuras, colorearlas con mis crayolas y disgustadas fueron restringiendo sus visitas. Hoy por hoy, tengo que llamarlas a gritos desde la profundidad del silencio. Me hacen esperar y cuando llegan me encuentran con el poema a medio dorar o ya «well done» y si bien sirven de brasas, ya no me abrazan con el mismo furor.

La verdad -sin resentimiento por su cada vez mas notoria indiferencia- ya no las necesito tanto. He cambiado la espontaneidad que me ofrecían por el reciclaje de mis conflictos internos y externos, por mis ilusiones, perdidas y ganancias, placeres y sufrimientos, por la ingestión e indigestión de los frutos del bien y el mal, por el abuso de la contemplación. De ahí surgen sorpresas e incoherencias que acomodo a mi gusto. El proceso de la vida con sus giros y arrebatos va procesando mis versos, ahora el tiempo no me deja en paz (huésped de tiempo completo) y se sienta conmigo a seleccionar, descartar, ensayar. Siempre es un juego, pero al mejor

estilo de nuestros antepasados: se apuesta la vida. A veces no alcanzo a decir pan sino abrigo y al vino lo nombro nube, es aquí cuando caigo al abismo y el poema fallece, eso sí, algunos tienen en sus venas sangre de Fénix.

Sin duda, vos has logrado mantener al lector despierto e interesado en la ruta de tus experiencias por que has cultivado el don de tomar las cosas por su nombre «en el peligro son las cosas sin nombre las que dañan» dijo PAC.

Tu reciente poemario parece indicar que cada vez viajas más hondo en tu diseño humano, que las puertas las abres hacia adentro del sacrosanto reino de la soledad ¿será por la pura avaricia de tu paladar, por tu vocación de exploradora en busca de tu centro? Será que el afuera que tanto has celebrado con tu canto empieza a invadir tu espacio, quiere arrebatarte la Pintura de un Sueño con Sofá, el afuera te reclama por el éxito que has alcanzado. ¿Cómo ves desde adentro de tu centro ese éxito que te hace casi indispensable y demanda tu presencia en cada evento literario del planeta, en la contraportada de cada libro, en la lista de entrevistas predilecta del periodismo cultural?

**GB:** La soledad es esencial para la creación. El tiempo de silencio es esencial, y es cada vez más difícil en este mundo encontrarse. Hay muchas demandas y demandas interesantes, tentadoras, como esta entrevista, por ejemplo; entonces uno hace un poco de todo y si tenés esa capacidad de funcionar en múltiples frecuencias, como Lope de Vega que dictaba varias obras a la vez, pues estás muy bien, pero si sos como yo, que con costo puedo hacer una cosa a la vez, te sentís a menudo abrumada y desgarrada entre tantos afanes que te llaman, sin contar los placeres primarios que siempre ocupan tiempo...el amor, la familia, lo lúdico. Uno no puede olvidarse de esas cosas tampoco. Siempre he pensado que si uno no vive, no escribe; entonces hay que tener tiempo para ser y tiempo para escribir de eso. Pero bueno, yo me considero afortunada, la verdad. No me quejo. Estando el mundo como está y tanta gente sufriendo cosas terribles, estas quejas son absolutamente irrelevantes. Son más bien gajes del oficio.

Vos también sos madre, esposa, mujer de oficios culturales, qué papel juega la soledad para vos, ¿dónde te encontrás con ella? Podrías hablarnos de tu proceso de trabajo; si sos poeta de inspi-

ración o de premeditación, si incubás el poema o lo hacés y luego lo trabajás...

**BC**: Si no consigo una cita con la soledad, me desordeno, me oscurezco, me descargo. En ella me expando hasta encontrame con la faz del enigma. La soledad es la cueva donde guardo y reviso mi inventario de números astrales para traducirlo luego al español. La soledad es el nido donde incubo las ideas e imágenes sueltas, la tierra donde crecen las semillas que recojo en el bullicio. Como vos decís la soledad es esencial para la creación yo diría que también para la restauración de los huesos dispersos que rescatamos de la multitud. En la soledad crece el poema mas allá del primer intento de su ser. En la soledad trabajo y desde ahí se da el milagro de la resurrección de las líneas regaladas por la inspiración y adormecidas en las gavetas. Solo dejo abierta una rendija para que entre mi perro o por si regresa la inspiración. Como veras soy poeta de inspiración, incubación y premeditación sin más ventaja que el trabajo constante.

**GB**: Sobre esto de la madurez, aunque sos menor que yo, ¿te has planteado si el tiempo va dejando un rastro en la manera en cómo encarás la poesía? Sé que has estado enferma recientemente, ¿te produjo esa experiencia el deseo de indagar en otras dimensiones que hasta ahora quizás no te habías planteado?

**BC**: El tiempo, como Hansel y Gretel, me ha ido dejando una hilera de señales fosforescentes en un camino que se bifurca hacia el dolor y hacia la dicha. De este acertijo en las propuestas del tiempo se agarra mi poesía como de un globo con helio que flota en el aire y desde otros ángulos contempla la espesa bruma de la vida. A estas alturas de mi madurez; la poesía es una especie de lazarillo que me guía por la oscuridad y los abismos. Mi reciente temporada en los umbrales del más allá donde reina el dolor, me tiene aun en estado de reflexión: Vivir a toda marcha, dejar que fluya el ser en las múltiples dimensiones de la palabra; al fin y al cabo será la que nos mantenga viva. El dolor es el idioma universal que todos aprendemos sin distinción de razas. Ojala se asiente pronto mi experiencia y sane en explosión verbal.

En nuestro país se ha indagado poco acerca de tu explosión verbal, tus palabras parecen ser ubicuas, están dispersas en géneros diversos, que van de la poesía a la novela rozando el ensayo y

hasta el análisis político, te leemos en los periódicos de casa y los de afuera. Dueña de infinitos sensores que todo lo registran, estas al tanto de los ires y venires de la patria, aun de lejos tus palabras nos acompañan y ya sirven de faro a los que vienen con la linterna a media luz y a los más jóvenes que incursionan en este viaje largo, accidentado del oficio.

No me extrañaría que tocando tantos géneros, toques además de tu computador algún instrumento de cuerda o aire, ¿acaso la guitarra o la flauta? ¿Algún otro desliz en las múltiples ramas del arte que no te conocemos? ¿Cómo ocurre el milagro de la multiplicación de tus panes? Alimentas a una legión de lectores, ¿qué te queda para la familia?

**GB**: Quizás puedo decir solamente que escribir y hacer lo que requiero para escribir es de sí un programa de vida. Yo creo en el poder de la palabra y creo que hay que emplearlo en toda su dimensión y como soy un animal político, no puedo dejar de opinar y escribir sobre lo que pasa en Nicaragua porque Nicaragua es el amor más constante de mi vida; mi hombre con nombre de mujer, como dije en un poema. Pero no toco flauta, ni guitarra y a veces siento que debería pintar o hacer otras cosas porque no sé qué sería de mí si algún día no pudiera escribir. Siento que yo soy escribiendo, que escribiendo es como existo, como me río, como platico, porque en la vida social, en la vida real soy más bien callada, prefiero observar que ser centro de atención. Pero la vivida de la vida la hago con mi marido, con mis hijos, en Nicaragua con mis amigos, con la gente que quiero en muchas partes del mundo. Mi íntima multitud es fantástica y me enriquece mucho.

A diferencia de eso que llamás mi «ubicuidad», vos sos una poeta de tiempo completo, ¿no has sentido la tentación de extenderte en otros géneros? ¿Has escrito algunos cuentos, no es cierto? Y muchos de tus poemas en *Flotaciones*, sobre todo, son prosemas. ¿Qué sentís en la poesía que no te da la prosa? Y, por otro lado, qué encontrás en el prosema ¿qué tipo de emociones requieren para vos ese ritmo más largo?

**BC**: Detrás de cámara trabajo la narrativa casi de manera alterna con el verso, de hecho tengo una serie de cuentos en eternas vías de reconstrucción –muy pocos han sido publicados–. He escrito *skecth* cómicos que he representado y dirigido yo misma

hace varios años en el teatro Rubén Darío, algún guión trágico, artículos de opinión, reseñas, etcétera. El asunto con la narrativa es que requiere de una disciplina que no he querido aceptar quizás por no provocar el hastío del lector, el mío mismo o tal vez por miedo a salir del closet mal vestida. Me gusta mucho la prosa, es rico dejarse ir en tinta, hay mucho espacio y uno deja que la palabra se deslice con soltura por sus terrazas, pero llega el momento de hacer limpieza al enorme recinto y ahí es cuando regreso al espacio estrecho y tirante donde el juego es mas íntimo y secreto diría yo. Me gusta bailar mas pegadita a la palabra sin soltarla mucho, que respire en mi hombro, me recoja el cabello y me hable en voz baja al oído, esas delicias solo las vivo con el poema. No descarto el momento en que resuelva mis conflictos con la soltura de la prosa y ella se imponga ante mí. Un criíico de los nuestros escribió sobre *Los Juegos de Elisa*: «Magma de alguna narrativa, que no sabemos si apunta a la novela corta o al relato».

**GB**: En cuanto al erotismo de *Los Juegos de Elisa*, me gustaría conocer cual es tu concepción del erotismo, ¿qué papel crees que juega en tu poesía?

**BC**: Hasta los dioses han estado expuestos a las flechas de Eros, como simples mortales. Yo me he prestado voluntariamente para blanco de sus flechas, tengo una considerable adicción al placer y al amor, por supuesto esto lo absorbe como esponja mi poesía. No hace mucho escribí una serie de poemas breves que titule *CruZeros* y define mi viaje por las aguas turbulentas de la vida. El erotismo palpita a su ritmo particular debajo de la epidermis de mi poesía, algunas veces salta por encima de su piel y se hace totalmente visible, yo no lo controlo, dejo que se exprese entre los versos con absoluta libertad. Lo demás es cuestión de Freud y sus experimentos.

**GB**: ¿Y la cotidianidad? ¿Sos como Alicia que ve conejos en el paisaje tranquilo de una tarde y sale corriendo en pos de ellos?

**BC**: Tengo mis días en que termino atravesando el espejo y resbalando en el túnel, mas bien por perseguir la palabra, que conmigo siempre ha sido tramposa, juguetona, cae del cielo y vuela como un mosquito, desvela como cualquier gotera, embriaga dulcemente como un buen ron, se queda estancada en el laberinto del

oído y termina en el umbral de la boca o estalla en risa, en llanto o savia sobre la pagina blanca.

Cierro el telón con un broche de versos Belli: «porque creer siempre ha parecido una magnifica alternativa/una radiante ranura al otro lado de las puertas cerradas».

Activos lectores, si están todavía por ahí, debo decirles que estas líneas entrelazadas de una maestra del idioma y esta su pupila, son el resultado de la siguiente propuesta decorosa que le hice a Gioconda y que ella aceptó, recreó y animó con su pluma:

Te hago llegar el texto de introducción tal como esta. Vos misma podrías entretejer con tus hilos azules algo que nos sorprenda y refresque la imagen integral que intento capturar. ¿Qué te parece -luego respondes a la curiosidad de mis preguntas – si te filtras con confianza entre mis líneas, como entro yo en tu casa o como vos a la mía? Una especie de sub-chateo con mayor chance a la reflexión

# El novelista Ricardo Menéndez Salmón

Elena Ramírez

**EL MUNDO DEL EDITOR ESTÁ SIGNADO POR LA RELACIÓN ENTRE EL SI Y EL NO; SUS APUESTAS SON VISIBLES Y NOS IMPORTA SABER LAS RAZONES. ELENA RAMÍREZ, EDITORA DE SEIX BARRAL ESCRIBE, CON PASIÓN, DE UNO DE SUS AUTORES.**

Busqué a Ricardo Menéndez Salmón después de leer *Los caballos azules.* Nada sabía de él antes de que Rosa Regàs me regalara un ejemplar de ese volumen de cuentos publicado por Trea que había caído en sus manos por el mismo obsequioso azar. Como ella, lo devoré en un avión, y como ella, también, tardé en desprenderme del frío hechizo de una prosa de innegable calidad. Unos días y un par de llamadas más tarde localicé a Ricardo y le abrí una ventana a Seix Barral con intención de que me diera la oportunidad de leer algo nuevo suyo, de que se asomara para conocerle más. Y descubrí a un hombre tranquilo a fuerza de contrarrestar su desasosiego vital con la dulzura de sus gestos y la de su voz; a un lector voraz deudor de escritores como Faulkner, Dostoievski, Conrad, Kafka, Borges, Onetti o Perec; a un artesano modelador del asombro como estrategia narrativa, a un escritor influido por su formación filosófica y obsesionado por cuestiones como el mal, la identidad y la forma en que la gran Historia se entreteje con las historias minúsculas.

Ricardo Menéndez Salmón tenía a sus espaldas casi cuarenta premios de mayor o menor calado y una obra forjada a lo largo de diez años y publicada en editoriales locales –un volumen de relatos (Los desposeídos), una obra de teatro (*Las apologías de Sócrates*), tres poemarios (*La soledad del grumete, Constantino Cavafis vierte lágrimas arcádicas* y *Kindertolenlieder*), dos breves ensayos y tres novelas publicadas (*La filosofía en invierno, Panóptico*

y *Los arrebatados*) y una en ciernes (*La noche feroz*)– cuando obtuvo el Premio internacional de cuentos Juan Rulfo por el relato que da título a *Los caballos azules.* Pero por impresionante que parezca su trayectoria a vista de pájaro, no tenía aún la visibilidad que, para bien o para mal, supone el batirse en primera línea de fuego en el ámbito nacional.

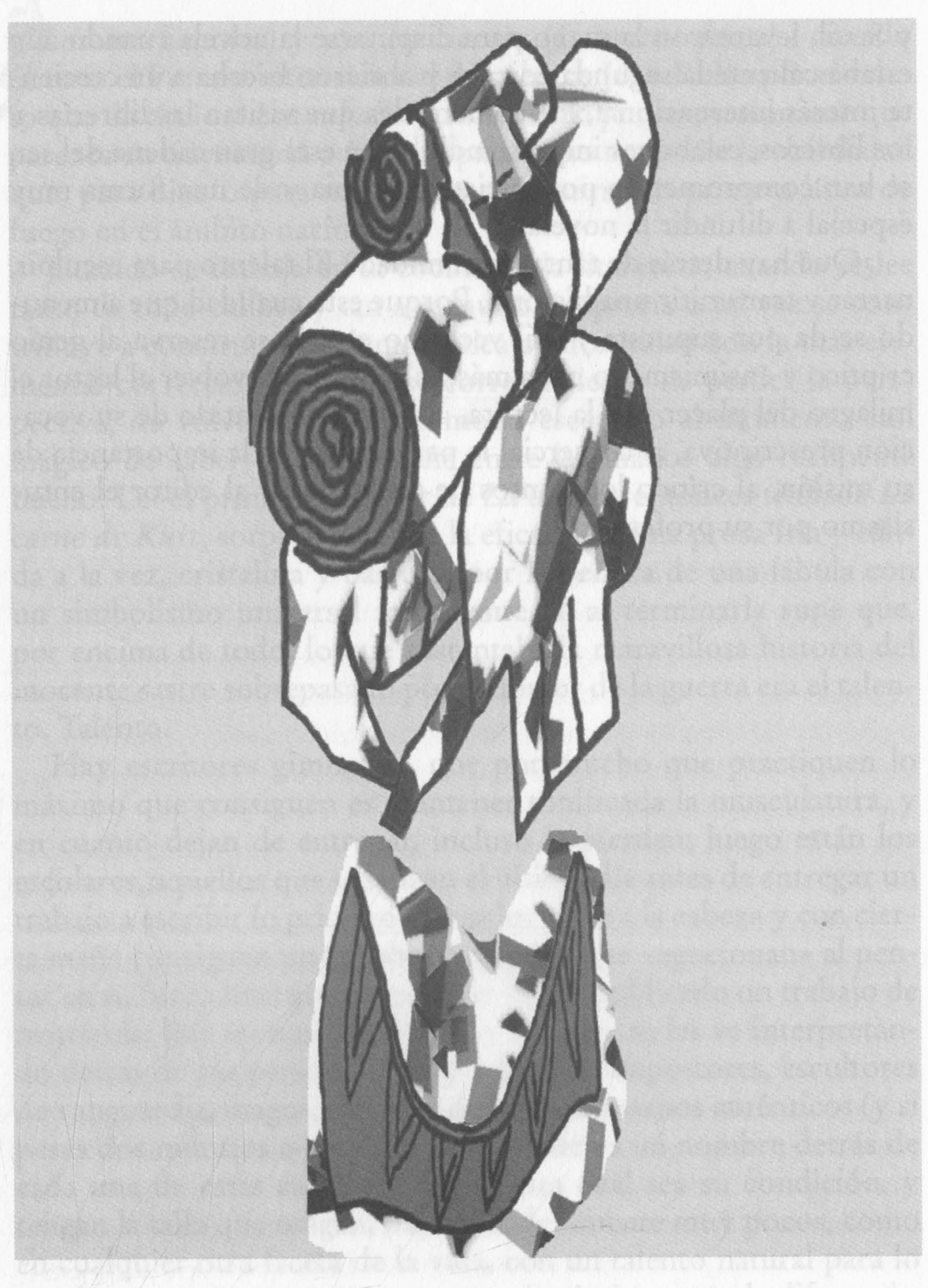
Cuando se trabaja en la cocina de la literatura, cuando se lee tanto de todo calibre y tan a menudo se aprecia o tal vez se contribuye a construir una democrática conformidad con la más elemental corrección literaria, se corre el riesgo de perder la perspectiva, de volverse en cierto modo escéptico al momento casi mágico de saber que uno tiene entre las manos algo realmente bueno. Leí el primer borrador de *La ofensa*, entonces titulada *La carne de Kurt*, sorprendida por la eficacia de una prosa fría y cálida a la vez, cristalina y barroca, por la belleza de una fábula con un simbolismo universal impactante. Y al terminarla supe que, por encima de todo, lo que sustentaba la maravillosa historia del inocente sastre sobrepasado por el horror de la guerra era el talento. Talento.

Hay escritores gimnastas, que por mucho que practiquen lo máximo que consiguen es mantener tonificada la musculatura, y en cuanto dejan de entrenar, incluso la pierden; luego están los escolares, aquellos que se lanzan el último día antes de entregar un trabajo a escribir lo primero que se les viene a la cabeza y con cierta maña consiguen un aprobado raspón, y se «egocionan» al pensar en su fuero interno que podrían haber publicado un trabajo de matrícula; hay escritores actores, y siempre se les ve interpretando detrás de sus personajes; hay relojeros, impostores, escultores de vanguardia, magos, músicos de jazz y artesanos auténticos (y si paras dos minutos a pensar te sale al menos un nombre detrás de cada una de estas categorías), pero sea cual sea su condición, y tengan la talla que tengan, hay verdaderamente muy pocos, como en cualquier otra faceta de la vida, con un talento natural para lo que hacen, con ese punto que marca instintivamente la diferencia.

Desde que Seix Barral publicó *La ofensa* la crítica no ha escatimado elogios, y los elogios de cuantos escritores y periodistas la han ido leyendo y han tenido tribuna para contarlo en un foro u otro no han parado de llegar; dos editoriales francesas, Gallimard

y Seuil, levantaron la mano para disputarse la novela cuando aún estaba caliente la segunda edición y abrieron brecha a un creciente interés internacional, los comerciales que visitan las librerías y los libreros, eslabones imprescindibles en esta gran cadena del ser, se han comprometido por iniciativa propia y de una forma muy especial a difundir la novela.

¿Qué hay detrás de tanta unanimidad? El talento para esculpir, narrar y transmitir una historia. Porque esta cualidad que a menudo se da por supuesta y mil veces no está, o se reserva al genio críptico y ensimismado nada más, es capaz de devolver al lector el milagro del placer por la lectura, al librero el sentido de su vocación prescriptiva, al comercial la perspectiva de la importancia de su misión, al crítico los puntos de referencia y al editor el entusiasmo por su profesión ©



en cualquier otra faceta de la vida con un talento natural para lo que hacen, con ese punto que marca instintivamente la diferencia.

Desde que Seix Barral publicó *La ofensa* la crítica no ha escatimado elogios, y los elogios de cuantos escritores y periodistas la han ido leyendo y han tenido tribuna para contarlo en un foro u otro no han parado de llegar; dos editoriales francesas, Gallimard

# Los Siete Pilares: Una librería porteña

Héctor Delgado

Los libros como viajes, como apilados sueños.
Tanto fervor reunido...
*Raúl González Tuñón.*

Buenos Aires cuenta con una gran tradición de librerías anticuarias, y en los últimos años han aparecido varias que se suman a las ya clásicas. Dentro de las nuevas está Los Siete Pilares, nombre puesto por ser el de la obra de TE. Lawrence mi libro favorito. Aprovecho esta nota para decirles a los lectores españoles que eviten las horribles ediciones españolas de *Los Siete Pilares de la Sabiduría* y consigan la edición argentina de Editorial Sur. Sólo abrir la edición española y que falte *Un triunfo*, el sugerente subtítulo de la obra, me pone nervioso y me hace desecharla por completo.

La librería se encuentra ubicada en un pequeño local de la subterránea Galería Buenos Aires en la calle Florida. Estoy en Florida pero con el corazón en Boedo. En la galería hay unas nueve librerías que se ocupan de diversas temáticas. Los Siete Pilares se especializa o trata de especializarse en vanguardias literarias y en la obra de TE. Lawrence. Hablando de TE. una vez me llama un tipo que se la daba de muy culto y lector para ofrecerme unas primeras ediciones de las que quería desprenderse, una de ellas era un libro de Victoria Ocampo, dijo, que el título es un número telefónico. Se refería al T.E 338171 que es el número con que Lawrence vuelve a enrolarse luego de la Primera Guerra Mundial, a partir de entonces el libro de Victoria se llama *El teléfono.*

Comencé en el año 2000. A fines de 2001 estalla el país y durante el 2002 mientras el país está en llamas las librerías anticuarias hacen su agosto. Con la devaluación del peso fuimos lite-

ralmente invadidos por coleccionistas y colegas del exterior. Parecía que Buenos Aires se iba a quedar sin libros, desde las ediciones de Aguilar hasta las ediciones de bibliófilos, todo era comprado por chilenos, franceses, españoles, ingleses, norteamericanos...

A causa de la inmigración de fines del siglo XIX y principios del XX e incluso hasta la segunda posguerra en Argentina se pueden conseguir libros en casi cualquier idioma. Hay bibliotecas en ruso, danés, hebreo, rumano, alemán etc. Un caso aparte es el libro francés. Nuestras clases dominantes se criaron leyendo en ese idioma, lo que hace a la Argentina un gran cementerio de libros franceses. Nos llueven los libros en francés, es imposible venderle a un español un libro en ese idioma, es más, te miran mal cuando se lo ofreces. Aunque sea una joya. El otro día un español estuvo a punto de no llevarse la edición de Pleamar de *Animal de fondo* de Juan Ramón porque le molestaba que fuera bilingüe: español-francés.

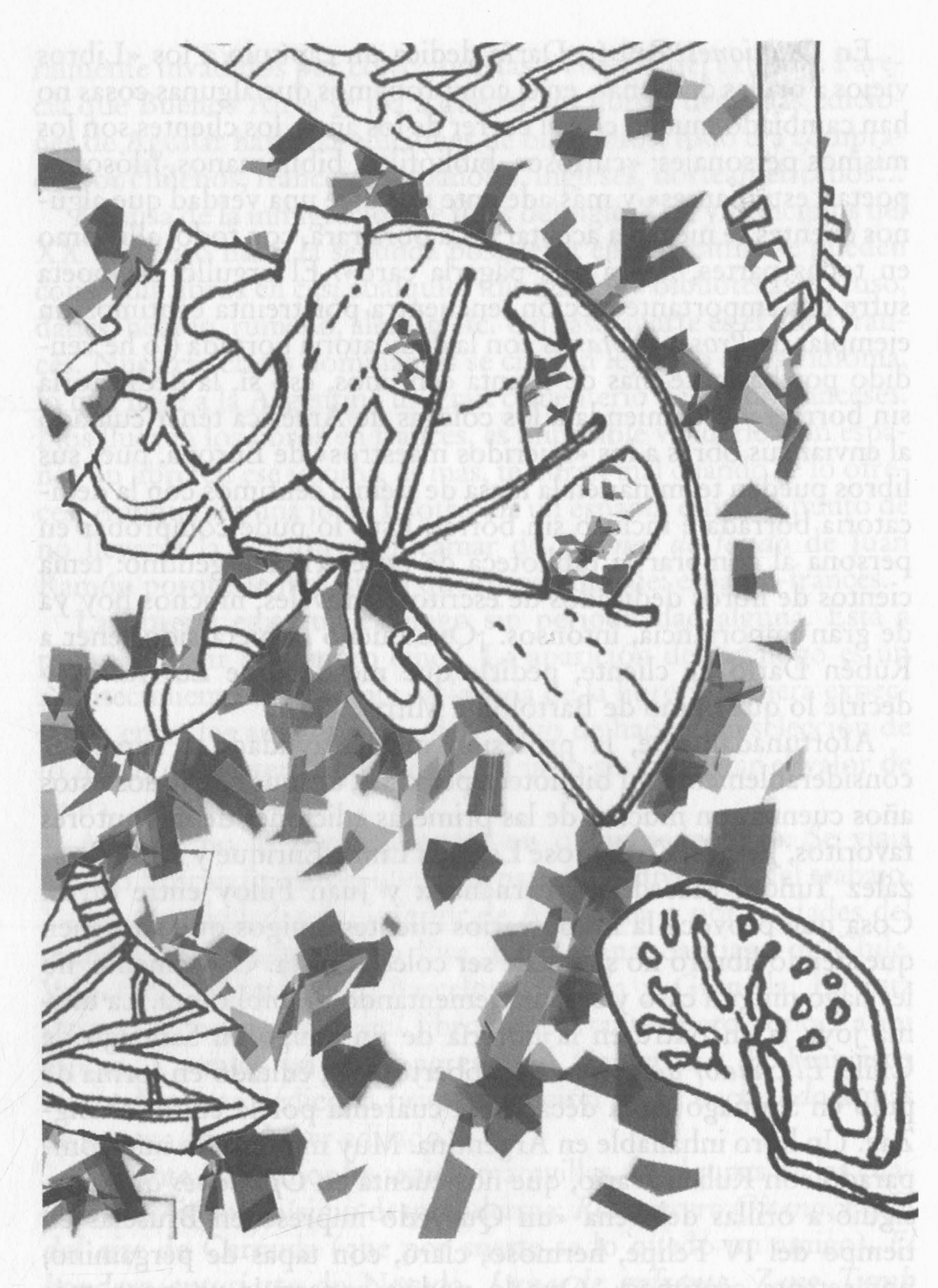
La librería edita un catálogo sin periodicidad alguna. Está a punto de salir el número cinco. La aparición del catálogo es un acontecimiento importante en la vida de la librería, genera expectativa entre los amigos y clientes. Trato de hacer una selección de lo mejor del material que he conseguido sin importar el valor de venta.

Aunque no lo parezca, no es un oficio sedentario. Se viaja mucho buscando libros, que es la parte más divertida del trabajo. Ya sea por ciudades del interior de Argentina o por ciudades del mundo tan distintas como Pisa, La Habana, Santiago de Chile, Valparaíso, Montevideo, Barcelona, Sevilla y Granada. En esta última ciudad no conseguí libros importantes pero conocí a mi esposa, Carmen, en el Congreso del Centenario de Francisco Ayala. Este me dedicó la primera edición de *El hechizado* a más de sesenta años de ser editado.

Durante estos años he tenido maravillas, de algunas de las cuales me dolió muchísimo desprenderme: *Romancero Gitano*, *Perfil del aire* de Cernuda (que por suerte se lo quedó un amigo), *El hondero entusiasta* de Neruda, *Luna de enfrente*, *Zang Tumb Tumb* de Marinetti, que ilustra la tapa del catálogo cinco que creo nunca volveré a ver, *Ecuatorial* de Huidobro, hermosas dedicatorias de Macedonio Fernández, cartas de Alejandra Pizarnik, *Interlunio* de Girondo dedicado y tantos otros.

En *Opiniones*, Rubén Darío dedica un capítulo a los «Libros viejos a orillas del Sena». en él comprobamos que algunas cosas no han cambiado mucho con el correr de los años, los clientes son los mismos personajes: «curiosos, bibliófilos, bibliómanos, filósofos, poetas, estudiantes» y más adelante nos dice una verdad que algunos clientes se niegan a aceptar: «La obra rara, con todo, allí como en todas partes, habrá que pagarla caro». El orgullo del poeta sufre una importante lección, encuentra por treinta céntimos un ejemplar de *Prosas Profanas* con la dedicatoria borrada (lo he vendido por bastante más de treinta céntimos, eso sí, la dedicatoria sin borrar) y recomienda a los colegas de América tener cuidado al enviar sus obras a los «queridos maestros» de Europa, pues sus libros pueden terminar en la mesa de treinta céntimos con la dedicatoria borrada e incluso sin borrar. Esto lo pude comprobar en persona al comprar la biblioteca de un escritor argentino: tenía cientos de libros dedicados de escritores noveles, muchos hoy ya de gran importancia, intonsos. ¡Que bueno hubiera sido tener a Rubén Darío de cliente, pedirle que me dedique *Los Raros* y decirle lo que opino de Bartolomé Mitre!

Afortunadamente, la profesión me ha ayudado a aumentar considerablemente mi biblioteca personal, después de todos estos años cuento con muchas de las primeras ediciones de mis autores favoritos, Juan L. Ortiz, José Lezama Lima, Enrique y Raúl González Tuñón, Macedonio Fernández y Juan Filloy entre otros. Cosa que provoca la ira de varios clientes amigos que sostienen que siendo librero no se puede ser coleccionista. Obviamente, no les hago ningún caso y sigo incrementando mi biblioteca. La última joya la encontré en la librería de un amigo en Santiago de Chile, *El criador de gorilas* de Roberto Arlt, editado en forma de pulp en Santiago en la década del cuarenta por la editorial Zig-Zag. Un libro inhallable en Argentina. Muy modesto lo mío comparado con Rubén Darío, que nos cuenta en *Opiniones* que consiguió a orillas del Sena «un Quevedo impreso en Bruselas en tiempo del IV Felipe, hermoso, claro, con tapas de pergamino, por setenta céntimos». Que lo podéis conseguir un poco más caro, lamentablemente con una fea encuadernación moderna, en Los Siete Pilares ©



# Siempre que intervengo Yo ocurre algo semejante

## Fernando León de Aranoa

**EN ESTE APARTADO, UN DIRECTOR DE CINE PIENSA EN UNA NOVELA COMO GUIÓN. FERNANDO LEÓN DE ARANOA ELIGE *LA TOURNÉE DE DIOS*, DE JARDIEL PONCELA, UN SUCESO NO EXENTO DE TRAUMAS.**

Estas líneas son la carta a los reyes magos del cine de un director de aquí, al que un día le proponen que escoja una novela, la que quiera, y la adapte imaginariamente, lo que en la práctica significa que la adapte sin presupuesto ni ventas a televisión, sin jefe de producción ni patrón que le diga a mitad de rodaje que va pasado de metros de negativo o que la mitad de la figuración prevista ha fallado pero no importa porque la que ha venido abulta mucho. Y como para soñar no hace falta prevender los derechos de antena ni pedirle un préstamo al ICO, el director de cine de aquí elige rodar *La tournée de Dios*, porque en ella sucede uno de esos momentos extraordinarios que un director de cine de allí rodaría con doce cámaras y varios miles de extras: la venida de Dios a la tierra. A la tierra de España, porque en la novela de Jardiel Poncela, Dios elige el Cerro de los Angeles para hacer su magnífica aparición. Sucede a las once de la mañana de un diez de Mayo, ante los ojos de una multitud formidable. Cuatro millones de gargantas celebran su llegada ese día agitando pañuelos y emociones. Los reporteros escriben con furia, los locutores narran con detalle el suceso:

– *Dios viste de oscuro, lleva un guardapolvos largo...*

Las multitudes se lanzan entonces hacia el cerro, ansiosas por verle de cerca. Como una catarata humana que cayese *hacia arri-*

*ba*. Es una riada enloquecida que se traga personalidades, tribunas, banderas. Muchos caen pisoteados, piden auxilio los heridos. El ejército se despliega, tratando de frenar el avance frenético de las multitudes. Hace disparos al aire, que matan a miles. Pero la masa ciega y brutal alcanza a las tropas y se las lleva como una marea vociferante de brazos y piernas. La misma suerte corre la plataforma de la prensa, que, como un junco, oscila y cae al suelo con estrépito, arrastrando a sus ocupantes, destrozando aparatos y huesos en una ceremonia confusa de ayes, sangre, seres y objetos pulverizados. El alud entra después como un ariete en la barrera de carne de las congregaciones religiosas y las cofradías, triturando estandartes y cruces parroquiales, que flotan a la deriva como restos de naufragios. Mientras, Dios contempla distraído el espectáculo del torrente humano haciéndolo todo astillas a su paso y se limita a sonreír con magnanimidad. Las hordas se acercan despedazando ya las tribunas más próximas, gesticulantes, fanáticas, formando un círculo que se estrecha por instantes. Entonces alguien grita:

– *¡Van a aplastar a Dios!*

Un capitán del ejército asume el mando y ordena a Dios subir a uno de los coches próximos. El Papa monta en la parte de atrás. Y el Nuncio, y dos o tres cardenales, y cinco Tenientes Coroneles, que se acomodan en los autos sin más selección ni derecho jerárquico que el de hallarse junto a ellos en ese momento.

– *¡Hay que abrirse paso, cueste lo que cueste, hasta Getafe!*

Seis motocicletas blindadas, armadas con ametralladoras se sitúan a los lados de los coches, dándoles escolta. Braman los cilindros, trepidan las máquinas, que saltan y se lanzan contra las multitudes clamorosas. Lejos de apartarse, las filas se aprietan aún más ante el cortejo de motores rugientes, tratando de cortarles el paso. Y la orden terrible resuena:

– *¡Fuego!*

Las seis *Thompson* dispuestas en tiro rápido tabletean enloquecidas. Empieza a caer gente, delante, detrás, a los lados; empieza a caer gente. Las turbas se arrojan furiosas contra la comitiva blindada, pero el vomitar incesante de las ametralladoras se inter-

pone. Y las multitudes caen. Se abren claros. Dejan los coches regueros de sangre, de muertos. Y desaparecen entre gritos, gases, humo, polvo.

Dentro de los autos, reina un silencio aterrorizado. Al capitán que ordenó el fuego le tiembla la mandíbula. El Papa se ha cubierto el rostro con las manos. El Nuncio y los otros se lamentan:

– *Es horrible. Horrible.*

Sólo Dios permanece ausente. Entonces murmura con una cierta y fatigada melancolía:

– *Siempre que intervengo Yo ocurre algo semejante.*

Como éste, otros momentos de *La tournée de Dios* habrían podido ser rodados en esa película imaginara. Como la única entrevista que Dios concede a un periodista durante su estancia en la tierra, en un vagón de tren, en la que contesta a siete preguntas. O su particular descenso a los infiernos del olvido. El Todopoderoso termina alojado en una pensión de la Plaza del Angel que ofrece precios especiales para clientes estables. Ignorado por todos, pasea por los alrededores de la calle Atocha, toma café en un bar, observa melancólico a los viandantes. Experimenta, en fin, la famosa soledad del creador, el Creador más grande de cuantos han sido. Y aunque Jardiel Poncela no nos lo dice, quizá disfruta de ella



# En silencio con Gabo

## Juan Cruz

Una de las anécdotas más misteriosas que tengo con Gabriel García Márquez ocurrió una mañana nítida de Madrid, rumbo a la sierra.

Le recogí en el Hotel Ritz, donde se aloja cuando viene a la capital de España, y fuimos juntos a Miraflores de la Sierra, a un curso de periodismo que se impartía entonces allí; ahora no recuerdo la fecha, pero debía ser a mediados de los años noventa, cuando aún a Gabo no se le había manifestado de manera aviesa el cáncer que luego combatió con bravura y con éxito.

Gabo acababa de terminar su libro *Noticia de un secuestro*, y esa mañana se disponía a leerlo entre los alumnos de aquel curso periodístico. Nada más subir al coche, Gabo me explicó que estaba cansado, un poco aturdido por las reuniones implacables y por el horario cambiado. Así que me preguntó si no me importaba que echara una cabezada en el coche, mientras hacíamos el largo viaje mañanero.

Llevaba botines negros, una chaqueta ligera, de pata de gallo, que es una forma muy habitual en su vestimenta, y un suéter de cuello alto, de color blanco, u oscuro, ahora se me va de la memoria ese color en concreto. Echó la cabeza hacia atrás, y en efecto parecía fatigado, e incluso melancólico, como si estuviera sorprendiéndose ante un vendaval y se protegiera de él con el silencio del sueño.

Le estuve observando; siempre imaginé sus manos, que uno imaginaría, en un hombre de su complexión, robustas, contundentes, fuertes, y sin embargo eran manos, ya manchadas por las melancolías del tiempo –mi madre llamaba a las manchas de las manos «manchas de melancolía»–, finísimas, de pianista, o por lo menos de persona que a lo largo de la vida ha procurado siempre abstenerse de dañarlas sometiéndolas a sacrificios que las manos

no pueden resistir sin resquebrajarse. Dice Raimon, en una de sus canciones, que del hombre mira siempre las manos, y si uno mira las manos de Gabo encontrará en ellas, quizá, un trasunto de su espíritu y de su actitud, como si las tuviera en guardia, como si supiera –y ellas, las manos, supieran también– que, junto con la mente para imaginar, eso es lo más preciado del espíritu y del cuerpo.

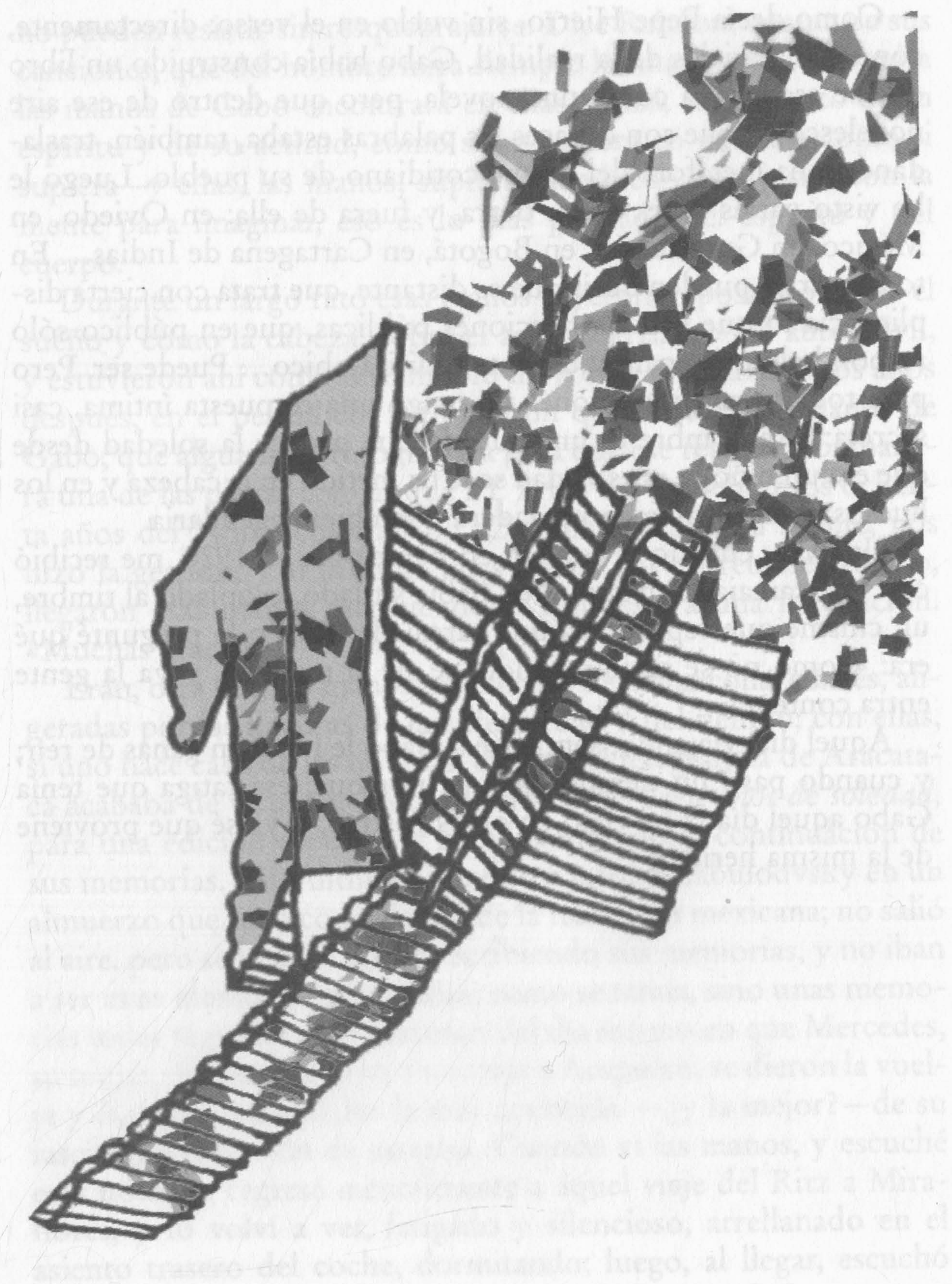
Durante un largo rato esas manos cayeron, reposando como el sueño y como la cabeza, sobre el asiento grisáceo del automóvil, y estuvieron ahí como un símbolo mayor de Gabo. Algunos años después, en el periódico, me pidieron que buscara las manos de Gabo, que alguien las fotografiara para que ese retrato acompañara una de las piezas con las que *EL PAIS* iba a celebrar los ochenta años del Nobel colombiano. Carmen Balcells, su agente, nos hizo la gestión, y al cabo de unas horas, por correo electrónico, llegaron esas manos escribiendo la respuesta a una felicitación. «Muchas gracias».

Eran, otra vez, las manos manchadas de melancolía, suaves, aligeradas por las flacuras de la enfermedad y del tiempo; con ellas, si uno hace caso de las noticias, el hijo del telegrafista de Aracataca acababa de terminar las correcciones de *Cien años de soledad,* para una edición especial, y había empezado la continuación de sus memorias. Esto último se lo dijo a Jacobo Zabulodvsky en un almuerzo que tuvo con el icono de la televisión mexicana; no salió al aire, pero se lo dijo: estaba escribiendo sus memorias, y no iban a ser unas memorias sincopadas, como se temía, sino unas memorias todas seguidas, que partirían del día mismo en que Mercedes, su mujer, y él renunciaron a un viaje a Acapulco, se dieron la vuelta y él empezó a escribir la más conocida —¿y la mejor?—de su fascinante colección de novelas. Cuando vi las manos, y escuché esas noticias, regresé mentalmente a aquel viaje del Ritz a Miraflores, y lo volví a ver, fatigado y silencioso, arrellanado en el asiento trasero del coche, dormitando; luego, al llegar, escuchó con atención las presentaciones, se puso la mano en la frente como en alguna de las fotos célebres de los años 60, cuando aún era un chiquillo famoso, y luego se dispuso a leer unas cuartillas del primer capítulo, directo, periodismo integrado en la literatura, con el que se abre *Noticia de un secuestro.*

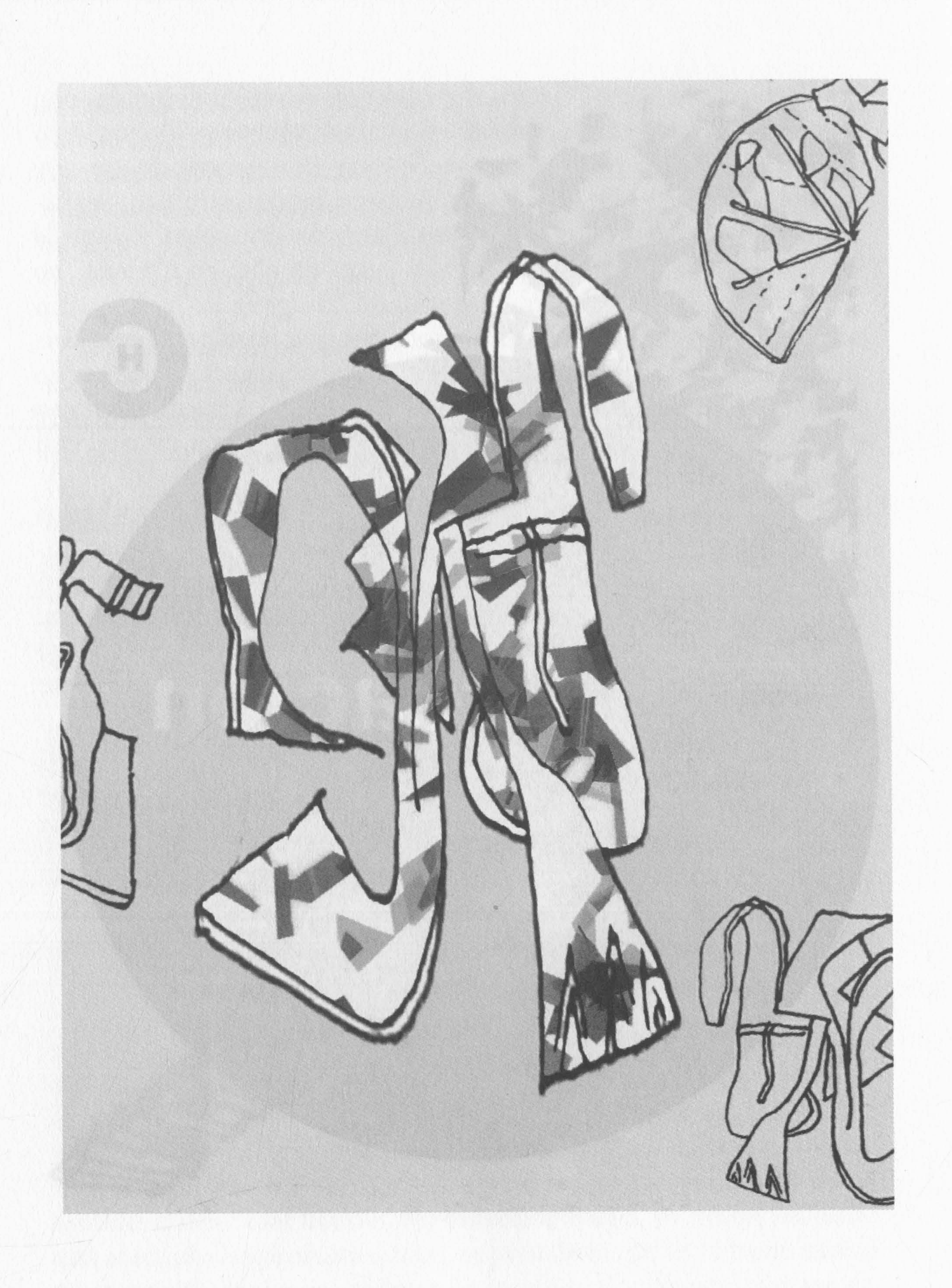
Como decía Pepe Hierro, sin vuelo en el verso: directamente, con los materiales de la realidad, Gabo había construido un libro que se escuchaba como una novela, pero que dentro de ese aire novelesco de que son capaces las palabras estaba, también, trasladando una metáfora del drama cotidiano de su pueblo. Luego le he visto varias veces en su tierra, y fuera de ella: en Oviedo, en México, en Guadalajara, en Bogotá, en Cartagena de Indias... En todas partes pueden decir que es distante, que trata con cierta displicencia lo que son las relaciones públicas, que en público sólo responde lo que es muy urgente o ditirámbico... Puede ser. Pero para todas esas suposiciones yo tengo una respuesta íntima, casi secreta: este hombre es un solitario que padece la soledad desde que era un niño, y esa soledad se le ha metido en la cabeza y en los huesos, y en su timidez verdadera y también legendaria.

Una vez, cuando le conocí, en Barcelona, en 1970, me recibió con una carcajada en la puerta: había situado, acoplado al timbre, un chisme que reproducía una carcajada. Luego le pregunté qué era: «como no sé recibir riendo, se ríe el muñeco, y ya la gente entra contenta».

Aquel día, viajando, sentí que a Gabo le faltaban ganas de reír; y cuando pasó un tiempo ya supe por qué; esa fatiga que tenía Gabo aquel día la he visto en otros rostros, y ya sé que proviene de la misma herida




Creación



# Casa de misericordia*

## Joan Margarit

### El buscador de orquídeas

Para el desasosiego adolescente,
en mi casa no había muchos libros.
Los de urbanismo me aburrían,
y *Cataluña, pueblo desdichado*
me parecía demasiado triste.
Cogí el *Mein Kampf*, un breve libro negro
que tomé por profundo, y comencé
por lo más sucio la literatura.
Las palabras de Hitler, tan vulgares,
eran un pozo negro.
No lo he olvidado aunque no lo recuerdo.
Fue una suerte chocar con la realidad.
Fue allí donde empezó la poesía,
difícil y sin falsas esperanzas.
He hecho siempre como el jabalí,
que busca y, delicado, come el bulbo,
también llamado el *orquis*, de la orquídea.

---

Poemas pertenecientes al libro *Casa de misericordia* que publicará, en edición bilingüe, la editorial Visor.

## Al comenzar un concierto

Embarcado en la música,
zarpo desde los muelles de la realidad,
oscuro mar adentro.
Pienso, extasiado, que sé adónde me lleva.
La mente, inquieta, al intentar seguirla,
choca como una mosca en un cristal.
Con las butacas en la oscuridad,
la orquesta es como un barco que se mueve
con sus brillantes luces en la noche.

## Casa de misericordia

El padre fusilado.
O, como dice el juez, *ejecutado.*
La madre, ahora, la miseria, el hambre,
la instancia que le escribe alguien a máquina:
*Saludo al Vencedor, Segundo Año Triunfal,*
*Solicito a Vuecencia* poder dejar mis hijos
en esta Casa de Misericórdia.

El frío del mañana está en la instancia.
Hospicios y orfanatos fueron duros,
pero más dura era la intemperie.
La verdadera caridad da miedo.
Igual que la poesía: un buen poema,
por más bello que sea, será cruel.
No hay nada más. La poesía es hoy
la última casa de misericordia.

## Apilando leña

El hombre suele recoger del bosque
troncos caídos con la tempestad.
Va apilando la leña tras la casa.
De cada uno sabe
qué lo hizo caer, dónde lo recogió.
En las noches más frías, contemplando las llamas,
va quemando los restos de lo que ama.

## Pareja

Una ciudad de hierros melancólicos
bajo una luna roja de emboscada,
como en los matrimonios por amor.
Luces de un ático, oxidados restos
de algún tesoro de la juventud,
se alejan en la noche. Una dura
pornografía de este viejo brusco
al que hoy ella sonríe tomando de la mano
volviéndole a engañar una vez más.
Una ciudad de hierros melancólicos.
Ha vuelto aún para encontrarla a ella
en los cafés burgueses que una cínica,
brutal y catalana indiferencia
iba ya destruyendo. Qué más da.
Amarse fue cruzar por un puente magnífico
al otro lado de este río seco.

## Jaque

La memoria se va deshilachando
como los cabos rotos de las barcas
que se ha llevado el temporal.
Comprender cansa. Pero nunca tanto
que esto no pueda ser el último refugio.
Un difícil final de rey y reina
en un tablero ya con pocas piezas.

## Vigencia en la tragedia griega

Jamás, antes de serlo, el mañana lo parece.
Pero, cuando ha llegado, siempre hay alguien
que dice: *ha sucedido algo terrible.*
Quizá, en algún lugar, ya estás perdido.
Hay pensamientos que hoy ya están aquí:
falta que el odio arrecie como el fuego
provocado en las noches de verano,
oscuras y ventosas, mientras tú,
profundamente, duermes en tu cama
con una, siempre estúpida, inocencia.

## Perspectiva

Tras el cristal oscuro los abetos,
inmóviles y negros como si fueran príncipes,
en Nochebuena. Está nevando.
El reflejo del fuego del hogar
va, con mano invisible, acariciándonos.
Es un recuerdo y miente, porque nada
pasa como en los cuentos en la vida.
Pero, a pesar de todo, los recuerdos son útiles:
así soñamos que nos acompañan
los muertos, nuestros muertos.
Los tuyos tú, los míos yo. En cambio,
la chica es de los dos.
Con uno a cada lado de la tumba.

## Separado

La casa está en una calle
donde no me espera nadie.
Aquí sin ti. Un extraño.

Aquí es donde me he extraviado.
Paseo sin mí, contigo.
Mi sombra, un error venido
de los sitios más helados:
tu corazón y tus manos.
Por todo esto me marché.

La vida desconocida
la he vivido sin ti.
Pero a tu lado.

## Tranvía

Bajo la lluvia, cuando ya es de noche,
los coches vuelven hacia sus garajes.
Mi padre no volvió jamás en coche.
Con zapatos de goma y gabardina,
bajaba de un tranvía cuyo ruido
de hierro aún resuena en mi cerebro.
Volvía siempre y yo no sé volver
a donde está mi hija.

## Crematorio

Quemar los muertos tiene una aureola
de noche, fuego, olor de humo, ropas
que ondean con sus vivos colores de banderas
a la orilla de un ancho río rojo.
Pero este feo y frío tanatorio
y el humo sin olor y sin imagen
no dan ni para un viento de hojarasca
en zapatos vacíos. Y mi Ganges
cruza por la memoria de aquel piso
junto a la Rambla al que, de madrugada,
bañan con su penumbra las luces de la calle.
Dentro de mí, ahora que habéis muerto,
hay una luz debajo de una puerta.
Como si os dispusierais a dormir.

# La arquitectura del aire

## Carlos Marzal

El aire libre es también una forma de arquitectura
*George Santayana*

La belleza que veo siempre me produce cierta tristeza. Quizá sea porque ella no ve.

La alegría resulta siempre una bienaventurada impertinencia.

La beatitud tal vez consiste en no echar nada en falta, pero entonces echo en falta en la beatitud aquello en que la vida consiste.

Mucho de lo útil, una vez nuestro, no sirve para nada, ni nos sirve para nada.

No tengo nada que hacer con la mayor parte de casi todo.

Para no estar solos, sólo nos sirve la receta de no sentirnos solos.

Nada que no consientas acompaña.

Todo cuanto no he derrochado ha sido un desperdicio.

Si el lujo no se traduce en tiempo, es sólo lo lujoso.

El lujo siempre está por encima de las posibilidades.

El potentado es el que lo tiene todo. El rico es el que todo lo que tiene lo tiene en nada.

Ser es en vilo.

Decadente es ver fin.

¿Si ni siquiera entiendo la vida sin mi vida, cómo voy a entender ni otra vida, ni la otra vida?

La vida, sin nuestra vida, resulta inconcebible, y sin embargo concebimos la posibilidad de haber llevado otra vida.

Lo obvio nunca es lo obvio, sino lo obvio de otro.

Todo lo obvio tiene propietario, pero nada de lo evidente tiene dueño.

Yo fui ese, pero me he perdido.

Si debes explicarlo, se derrite.

Me tuve así, pero no sé dónde me puse.

Lo en el espejo es otro.

Lo nuestro en el espejo no es lo que los demás ven de lo nuestro.

Lo infinito está en una milésima de realidad como el polvo en la luz.

Lo que pende de un hilo, si lo sabe, se viene abajo.

Su fortaleza proviene de su ignorarse.

Lo más absurdo, sobre todo, necesita su experto.

Ser un profesional de la caridad es más beneficioso para el mundo que ser un aficionado del lucro propio.

La simpatía y el amor no quieren querer: quieren.

Madrugar es una forma como otra cualquiera de perder el tiempo, pero temprano.

Una lámpara no es una luz por la misma razón por la que un poema no acostumbra a ser poesía.

La culpa es un destino, pero sobre todo una vocación.

Se aprende a navegar en la culpa, con la culpa.

Nada debe ser tan grave para uno mismo que no acepte las disculpas de uno mismo.

Todos sus descubrimientos provienen de su ignorancia congénita.

El sol asoma entre las nubes para darte otra ocasión.

Hay quien busca maestros como quien busca un padre, sin saber que los maestros, como los padres, suceden.

Mal discípulo hoy es quien aspira a convertirse en maestro mañana.

Un discípulo no es un alumno, ni un profesor un maestro.

Mis arrugas son ramblas: por allí pasó el agua, y de vez en cuando lo vuelve a hacer.

Pájaro, no sé qué has visto.

(*Selección de un libro en marcha*)

[illegible] desenredo. El rico es el que todo lo que [illegible]

[illegible]

¿Si ni siquiera entiendo [illegible] sin mi vida, cómo voy a entender ni otra vida, ni la [illegible]

La vida, sin nuestra vida, resulta inconcebible, y sin embargo concebimos la pos[illegible] saber [illegible] lo otra vida.

Lo obvio nunca es lo obv[illegible] lo [illegible] de otro.

Todo lo obvio tiene [illegible] nada de lo evidente tiene dueño.

Yo fui ese, pero n[illegible]

Si debes explicarlo, se d[illegible]

Me tuve así, pero [illegible]

Lo en el espejo es [illegible]

Lo nuestro en el espejo [illegible] ven de lo nuestro.

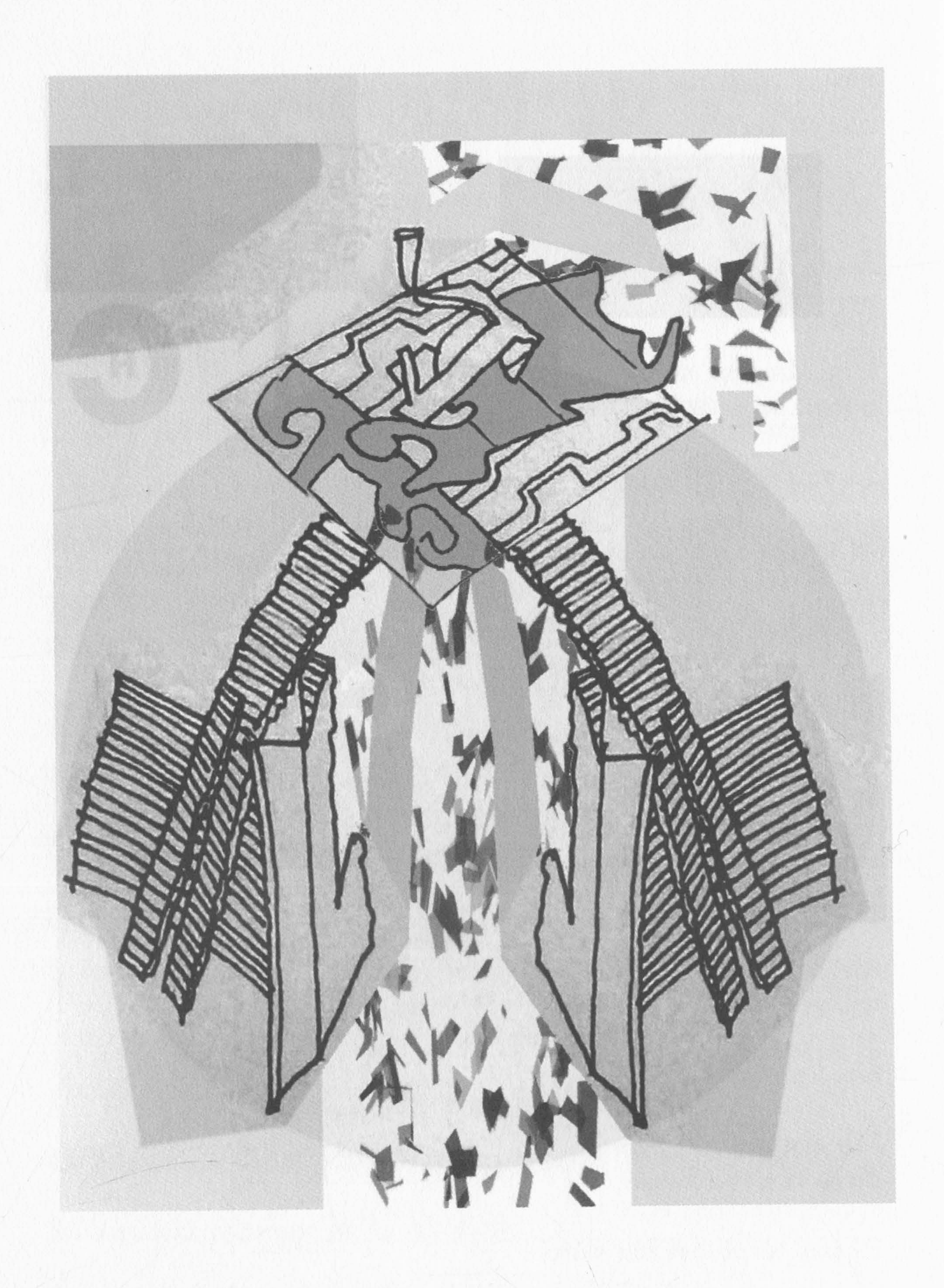
[illegible] son pinceladas de realidad como el polvo en la luz.

Lo que pasa de un lado, si lo sabe [illegible]

Su fortaleza proviene de su ignorarse.

Lo más absurdo, sobre todo, necesita su experto.


Carta



# Carta de Miami

Félix Lizárraga

## I

Por muchos años creí que La Habana era la ciudad del mundo con mayor población de escritores por metro cuadrado. Salían de entre los adoquines en la ciudad vieja, por las innumerables escaleras de Centro Habana, de detrás de los leones de bronce del Prado o las columnas descascaradas de la Calzada del Cerro. Venían de todas partes de la isla, y aun de otras partes del mundo.

No importaba si los publicaban o no; ya los premiaran, los castigaran o los ignoraran, los poetas seguían apareciendo. Al revés del demonio innumerable cuyo nombre es Legión, una invasión de escritores es la pululación de ejércitos cuyo único general y cuyo solo guerrero son uno y el mismo. Emperrados, contra viento y marea, en poner palabras en líneas breves y de algún modo rítmicas, o en fabricar con ellas títeres que ponen a pelear entre sí, como si de eso dependiese el destino del universo.

Y La Habana era su meca, o así lo parecía. Hasta que llegué a Miami.

Al principio, la apariencia prosaica del lugar me engañó. Los rascacielos de vidrio del *downtown*, las sartas de clubes y boutiques de la Playa (hechos para turistas enamorados del *glamour*), las fondas y las tiendecitas de la Pequeña Habana (hechos para turistas enamorados del color local), los suburbios inacabables de casas todas iguales, refrescándose el culo en un lago artificial, nada de eso parecía terreno fértil para la literatura.

Hasta que empecé a reconocerlos, a atisbarlos. Llegan con la brisa marina, brotan de entre las grietas del asfalto, se mezclan con las putas de Biscayne Boulevard (las más feas del mundo). Vienen de todas partes, incluso de La Habana. Oscurecen el aire, en innúmeros enjambres solitarios.

Escriben en español y en inglés, en *creole*, en catalán, en yoruba; en un solo idioma o en dos y hasta en tres al mismo tiempo. No les importa si les publican o no; ya sea que los premien o los ignoren, ellos persisten. Emperrados, contra viento y marea, en embutir palabras en líneas breves y de algún modo rítmicas, o en fabricar con ellas títeres que ponen a pelear entre sí, como si de eso dependiese el destino del universo. Tal vez de eso dependa el destino del universo.

Quisiera que esta Carta de Miami les preste voz.

## II

Miami, lo he dicho más de una vez, es la capital de la queja. Todos nos quejamos siempre de algo: el calor tórrido y aplastante, la lluvia que no cesa, la perpetua amenaza de los ciclones, la pesadilla del tráfico... Y una queja entre todas: Miami es «una aldea», una ciudad sin cultura, un erial innombrable.

Lo curioso del caso es que muchas de estas quejas resultan infundadas, o al menos exageradas, cuando se las examina de cerca. El calor es molesto, pero no mata a nadie; la lluvia irrita, mas pocas veces ahoga; los huracanes nos sopapean sólo de vez en cuando, y generalmente avisan con antelación.

En cuanto a la cultura... Acá pululan los grupos de teatro experimental, las galerías de arte, las revistas literarias, tanto impresas como de internet –aunque éstas últimas tal vez no deberían contar, ya que pertenecen al espacio virtual más que al geográfico—y, en los últimos tiempos, las pequeñas editoriales independientes: La Torre de Papel, Baralanube, Baquiana, Strumento, EntreRíos, Bluebird...

Miami celebra la feria del libro más importante de los Estados Unidos, y una por la que pasan los más renombrados escritores y casas editoriales de España y Latinoamérica, sin contar los varios festivales internacionales de cine y otras hierbas.

¡Y que vengan ahora a decirme que Miami es una ciudad sin cultura! El tráfico... Bueno, el tráfico sí que es un tormento.

## III

Pues la poesía es la combustión espontánea de la escritura, no es de extrañar que los poetas entreguen muchas veces al fuego sus manuscritos, ya sea por encontrarlos indignos, ya (como el esteta de Wilde que los escribía en papel de cigarrillos y se los fumaba) por encontrar al mundo indigno de ellos. Salvados, más de una vez, de esa otra hoguera, estos poemas del cubano Carlos Pintado han sobrevivido para incendiar la página que habitan.

La modestia, en esta época de pavos reales, es virtud rara entre escritores, por lo mismo que es rara en cualquier parte. Muchos de los amigos de Pintado se enteraron de que escribe poesía cuando supieron que iba a editar un libro en la editorial Vitruvio, *Habitación a oscuras*.

Ese silencio sobre algo tan central a su vida se transmite de la persona al poeta, cuyos lujos verbales enmascaran y aluden, aún cuando fingen declarar. Aquí el poeta se oculta tras otras caras, otras voces, tras los rigores del metro clásico y las arquitecturas del soneto, tras un laberinto de alusiones y citas; se oculta tras el poema como tras una máscara.

Recuerdo que la primera vez que me dio a leer algo suyo, yo (tan ignorante de sus dones como el resto) pensé que me había dado a leer por broma un poema de Eliseo Diego. Pero los ecos de Eliseo y de Borges que resuenan en sus versos son menos influencias que reverberaciones, máscaras en suma.

*La aventura*
*De ser ya Nadie es ser acaso todos.*

La modestia extraña, *uncanny*, del poeta se manifiesta en la ligereza del encabalgamiento, que disfraza la música inevitable del metro, y en la manera que entreteje sencilleces coloquiales para amortiguar las súbitas suntuosidades metafóricas, como cuando susurra:

*Ni aquella aldaba de soñados bronces*
*Que oscura casa abría y encerraba*
*Y en la que yo esperaba y esperaba.*

La repetición conversacional del «esperaba» contrasta y aminora el centelleo de los «soñados bronces».

En alguna ocasión, empero, se impone la oriflama de epifanías como:

*Ave de luz en sombras fulgurando.*

Trae a la memoria aquella «sierpe de fuego con escamas de oro» en que se transmuta una lanza en un poema de Julián del Casal, tocada por la luz que ciega a Saulo.

Los mejores momentos de Pintado son aquellos en los que, más allá de la metáfora, logra líneas que encarnan lo que expresan, o que encarnan más que expresan, como este alejandrino:

*Y sonoras tinieblas retumbando en lo oscuro.*

Calentarse las manos en la llama secreta, viva, áurea, de estos poemas es una fiesta inesperada e íntima©


Punto de vista



# Realistas y *los otros*: la polarización crítica en España

Araceli Iravedra

Pese a la diversidad de tradiciones y opciones estéticas que han configurado el panorama lírico español de las últimas décadas, en los más recientes debates poéticos y hasta en los análisis críticos más informados ha prevalecido el diagnóstico de una supuesta bipolaridad de tendencias en pugna: realistas frente a *los otros* –o tal vez al contrario. Juan José Lanz, por ejemplo, en diversos trabajos ha integrado las diferentes tendencias que conviven en el espacio de la postmodernidad bajo dos formas antagónicas de comprensión del hecho poético: la *poesía del diálogo*– concebida como un *dirigirse a* más que como una entidad en sí: en un sentido amplio, la poesía llamada figurativa o de la experiencia –y la *poesía del fragmento*– aquella que trata de expresar la crisis de conciencia contemporánea en la fractura y transgresión del lenguaje normatizado[1]. Y la crítica ha reproducido a menudo esa polarización, sin duda porque facilita la ordenación y parcelación del campo lírico actual. José Luis García Martín, precisamente por la dificultad de señalar lindes precisos prefiere referirse, en el prólogo a su antología *Selección nacional* (1995), a dos opciones que polarizan la serie literaria o a las dos maneras contrapuestas de entender el ejercicio poético: «realismo, uso del lenguaje común, deseo de ser entendido, racionalidad, utilidad, coherencia, por un lado; por el otro, surrealismo, hermetismo, despreocupa-

[1] Véanse sus artículos «La joven poesía española al fin del milenio. Hacia una poética de la postmodernidad», *Letras de Deusto*, 66 (enero-marzo 1995), pp. 173-206, y «Fragmento y diálogo en la poesía española actual (Hacia una poética de la Postmodernidad)», *La Factoría Valenciana*, 23 (1995), pp. 3-15.

ción por el lector, alteraciones de la sintaxis, rechazo de la lógica, etc.»[2]. José Enrique Martínez, pese a conceder que dividir el escenario de la poesía española actual en dos grandes parcelas es en efecto una simplificación, habla también de dos modos enfrentados de comprender la poesía: como mimesis –de la realidad y de la tradición: actualmente, la poesía realista o figurativa– y como construcción autónoma –hoy representada por una delgada línea experimental, inscrita en la tradición de la vanguardia, muy minoritaria en cuanto a cultivadores y público lector[3]. Esta lógica bipolar se repite bajo otros nombres en los análisis de Luis Antonio de Villena, que ha hablado últimamente de «dos voces o maneras distintas» en la poesía de todos los tiempos: la *voz órfica*, instalada en «el camino de lo oscuro o de lo supuestamente inefable», que identifica hoy con la llamada poesía metafísica y a la que prefiere rebautizar como *poesía del irracionalismo cognoscitivo*; y la *voz lógica*, que «busca la múltiple constatación de lo real» y en la que integra a la poesía de la experiencia, que él opta por denominar ahora *poesía del realismo meditativo*[4].

No han faltado, con todo, voces que se han rebelado contra esta polarización simplificadora que enfrenta a la corriente realista, figurativa o de la experiencia, indiscutiblemente hegemónica durante los últimos años, con el resto de opciones poéticas. José-Carlos Mainer, en su prólogo a *El último tercio del siglo. Antología consultada de la poesía española* (1999), se preguntaba precisamente por ese «los otros» homogeneizador que parecía cobrar entidad únicamente por oposición a la tendencia dominante:

> ¿Quiénes son 'los otros'? ¿Los damnificados por los éxitos de aquéllos y ganosos de permanente pelea? ¿O los que se han callado y han seguido escribiendo? ¿Acaso tienen algo en común la poesía de Sánchez Robayna y la de Jorge Riechmann,

---

[2] José Luis García Martín, «La guerra literaria. Algunas prescindibles precisiones acerca de la última poesía española», prólogo a *Selección nacional. Última poesía española*, Gijón, *Llibros del Pexe* (Col. Universos), 1995, pp. 18-19.

[3] José Enrique Martínez, «Introducción» a *Antología de poesía española (1975-1995)*, Madrid, Castalia Didáctica, 1997, pp. 29-30.

[4] Luis Antonio de Villena, «Inflexiones a la voz órfica», prólogo a *La lógica de Orfeo (Antología)*, Madrid, Visor, 2003, pp. 7-40.

la de Antonio Colinas, la de Jaime Siles y la de Blanca Andreu?[5]

Para mayor imprecisión, no son siempre tampoco tan radicalmente diversos (menos aún tras su evolución más reciente) los productos estéticos de los poetas de la experiencia y de algunos de «los otros», por más que así lleven a pensarlo sus reflexiones teóricas sobre el género. En cualquier caso, el enfrentamiento estaba servido, pues así diseñado el discurso crítico, se dirimía la conquista de un lugar de privilegio en el mercado literario.

En el segundo lustro de los ochenta, tan pronto como la poesía de la experiencia se consolida como corriente dominante, comienza a fraguarse una reacción proveniente de diversos autores y núcleos geográficos que habían quedado marginados en el mapa poético. Estéticamente hablando, la respuesta se fundaba en un amplio concepto de experimentación y de indagación expresiva que encontraría, ya en la década siguiente, su primera materialización antológica coherente en *La prueba del nueve* (1994). Su editor Antonio Ortega antologaba a un conjunto de poetas, en buena parte coincidentes con el núcleo aglutinado en torno a la revista vallisoletana *El signo del gorrión*, que se entregaba a una exploración crítica de la realidad desde lenguajes no figurativos basados en la fractura del texto, tratando de «poner en presente los principios constitutivos de la modernidad». Sin que el prólogo a la selección mostrase una abierta beligerancia contra los poetas «realistas», en la presentación de una poesía crítica que no otorga concesiones a la «versión socialmente concordada» ni «literariamente armonizada» de la realidad, escrita en un lenguaje «lejano de cualquier forma de consuelo o seducción», late una imputación directamente dirigida –con palabras de Mainer– «al corazón conformista y trivial de la 'poesía de la experiencia'»[6]. Y

[5] José-Carlos Mainer, «Para otra antología», prólogo a *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1999, p. 36.

[6] Véase Antonio Ortega, «Introducción» a *La prueba del nueve (Antología poética)*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 9-36, y José-Carlos Mainer, «Para otra antología», *op. cit.*, p. 33.

en efecto, no otra cosa cabe interpretar considerando que la tendencia experiencial concibe el poema antes que nada como un lugar de encuentro y diálogo entre poeta y lector, y hace depender la fortuna de la comunicación de una «textualización consensuada de lo real», que descansa en un sistema de valores institucionalizado y donde la comprensión del mensaje resulta asegurada por el uso de un código ideológico y retórico compartidos[7].

Pero ya se recogían por doquier censuras más explícitas. De hecho, en el mismo año en que veía la luz esta antología, la revista *Ínsula* publicaba una encuesta dirigida a tomar «Los pulsos del verso» que revelaba la animosidad con que se recibía a la poesía de la experiencia[8]. Hubo quien habló de «contrarreforma estética», al entender que el canon señalado por esta corriente reencontraba a la práctica poética con el «academicismo revisionista» y «la preceptiva intocable»[9]. Uno de los autores promocionados en la selección citada, Juan Carlos Suñén, publicaba un artículo manifiestamente combativo que comenzaba por denunciar la perniciosa militancia crítica de José Luis García Martín en favor de la poética figurativa: una militancia que no hacía sino contribuir al «empobrecimiento general de la cultura, propiciando una poesía obsoleta, intercambiable e incapaz de ocuparse (como dijo Goethe) de lo difícil». El desfase estético, la impersonalidad y la trivialidad de la poesía dominante eran sólo algunos de los cargos que iría deslizando Suñén en un nuevo análisis bipolar del panorama lírico, que le llevaba a teorizar sobre las «dos familias poéticas» que se habían venido fraguando en los últimos años, enfrentadas en lo formal pero también en lo ideológico y que respondían, al fin, a las «viejas posiciones entre comunicación y conocimiento». La primera (que identificaba, implícitamente, con

---

[7] Cfr. Laura Scarano, *Luis García Montero: la escritura como interpelación*, Granada, Atrio, 2004, p. 210.

[8] Cfr. la «Encuesta a poetas, críticos y editores», *Ínsula* [«Los pulsos del verso. Última poesía española»], 565 (enero 1994), pp. 11-21. En este mismo número, la colaboración de Luis García Montero –«Una musa vestida con vaqueros»– también se hacía eco de las numerosísimas críticas que ya había concitado la tendencia.

[9] Pedro Provencio, «Las últimas tendencias de la lírica española», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 531 (septiembre 1994), pp. 32-33.

la poesía de la experiencia) quedaba dibujada como una familia poética formal e ideológicamente conservadora, ante todo complaciente con un lector del que solicita una adhesión sin condiciones, y que evita por lo tanto cualquier riesgo de interferencia comunicativa o de ruptura de expectativas ético-estéticas susceptible de provocar el rechazo o la irritación. Frente a ella, Suñén sitúa a otro grupo «más arriesgado» de poetas, por el que de forma manifiesta se decanta y que define como una opción que busca un texto no solicitado, «concebido lejos de toda demanda», y a la que califica por tal motivo de *perturbacionista*, reservando para la anterior el título de *gratificacionista*. La poesía de la experiencia, desacreditada por vía directa, recibe también sus dardos de la descripción que Suñén propone de los poetas perturbacionistas, pues de ella se infiere que los gratificacionistas o experienciales han renunciado a la originalidad artística, a la voz propia, a la investigación lingüística y a la indagación estética en nombre de un estrecho catálogo de convenciones previamente consensuadas con el lector. Y apunta por último el poeta otro de los argumentos que van ser más reiterados en las invectivas contra la corriente experiencial, el de su reducción temática a unos pocos tópicos mineralizados: «a juzgar por las recientes y no tan recientes antologías de poesía última o postúltima, parece que experiencia y vida sean poco más que salir de noche, oír jazz, beber y sufrir de amores»[10].

Las razones de Juan Carlos Suñén son extensibles y se conciertan con la tendencia representada en *La prueba del nueve*, antología cuyo criterio de selección, estéticamente coherente, congregaba una línea de poesía metafísica o abstracta que acudía a complementar y compensar los numerosos panoramas generacionales orientados hacia la vertiente figurativa. Pero, en ocasiones, la argumentación estética se adelgaza o incluso se ausenta para mostrarse al desnudo la batalla por las hegemonías. Así parece ocurrir en el entorno de los autonominados «poetas de la diferencia», congregados alrededor del suplemento literario del diario *Córdoba* y capitaneados por su director Antonio Rodríguez Jiménez;

---

[10] Juan Carlos Suñén, «¿Crítica militante? Problemas de la poesía al filo del milenio», *Diablotexto*, 1 (1994), pp. 13-27.

pues, sin constituir un grupo estéticamente trabado, estos autores definen su personalidad en el simple gesto de oposición a la dominante experiencial, bajo el que no es aventurado entrever una estrategia de publicitación mediática. Si las caracterizaciones ensayadas por los propios teóricos de la diferencia no acaban de señalar una verdadera personalidad *diferenciada*, por más que insistan en proclamar una actitud *a la contra* –la resistencia ética frente a lo «políticamente correcto» y la práctica de una escritura «radicalmente distinta a la publicitada»–[11], sus antologías muestran esta misma indefinición o «diversidad» estética. Así ocurre con *El hilo de la fábula* (1995), selección editada por Antonio Garrido Moraga que reúne a trece poetas rescatados, según el antólogo, por su calidad literaria de entre los «desechos de aluvión» con los que coexisten en el panorama ecléctico de la postmodernidad, y a quienes une la cualidad de la «voz propia» y una idéntica voluntad de superar «los caminos transitados»[12]. Estas mismas notas se insinúan en el título de otra antología, *Elogio de la diferencia. Antología consultada de poetas no clónicos* (1997), ahora a cargo de Rodríguez Jiménez, que supone el afianzamiento como *oposición* de los poetas de la diferencia. Ni en una ni en otra puede percibirse una especificidad estética que otorgue verdadera coherencia y unidad al conjunto: más bien, tratan de hacer justicia a una nómina de autores que había permanecido al margen de los circuitos «oficiales», a la vez que esgrimen contra la tendencia dominante una observación que los adversarios de la experiencia iban a

---

[11] Véase Pedro J. de la Peña, «De la igualdad a la diferencia», *Cuadernos del Sur* (suplemento literario del diario *Córdoba*), 2 de febrero de 1995, pp. 34-35, y Antonio Rodríguez Jiménez, «Diferencia 'versus' experiencia. La poesía heterodoxa frente a la tendencia oficial», *Claves de Razón Práctica*, 60 (marzo 1996), pp. 77-78. En el primer trabajo citado, Pedro J. de la Peña incorporaba a su relación de orientaciones estéticas presuntamente marginadas, «que se fundamentan en criterios completamente distintos de los oficiales», algunas cuyos rasgos definitorios –la «reivindicación del ámbito cotidiano», la «revisión del simbolismo», o una «concepción poética ajena a los convencionales tics del culturalismo»– no difieren en realidad de los que se han venido señalando para las distintas vertientes experienciales.

[12] Antonio Garrido Moraga, «Introducción» a *El hilo de la fábula. Una antología de poesía española actual*, Granada, Antonio Ubago Eds., 1995, pp. 7-15.

repetir hasta la saciedad: la conmutabilidad de sus versos o lo que José Luis García Martín ha llamado «el mito de la igualdad»[13].

A la luz de estos elementos, parte de la crítica ha creído ver en el fundamento de los ataques a los poetas realistas presupuestos antes políticos –de «pequeña política literaria»– que estéticos[14]. Tanto más cuanto el eje de la polémica se radica tan a menudo sobre el asunto de la repercusión pública alcanzada por los productos de la experiencia. De hecho, este es el argumento central sobre el que pivota uno de los primeros enfrentamientos entre experienciales y diferentes, desplegado en un conjunto de artículos publicados en la revista *Claves de Razón Práctica*. El texto de Felipe Benítez Reyes que abre el fuego, decidido a hacerse eco de los embates casi siempre desoídos del grupo disidente, se enfrenta a una de las acusaciones más reiteradas a las filas de la experiencia –la de ejercer el control sobre los órganos de poder, cuyos favores garantizan su éxito– y niega la presunta marginalidad, independencia y heterodoxia de quienes en realidad no dejan de beneficiarse de subvenciones oficiales, de hacerse oír en suplementos literarios y revistas y de recibir tratamiento de clásicos en publicaciones académicas: la conclusión, que el belicoso pataleo de los diferentes no es producto sino de una insaciable vanidad pisoteada por la falta de reconocimiento[15]. El artículo provoca la réplica por alusiones de dos de los poetas-teóricos más implicados en la ofensiva de la diferencia, Antonio Rodríguez Jiménez y Pedro J. de la Peña. El primero insiste en señalar la heterodoxia «tolerante» de la diferencia frente al talante «oficial» y «excluyente» de la tendencia dominante, un eco reiterativo y acartonado de

[13] José Luis García Martín, «La guerra literaria. Algunas prescindibles precisiones acerca de la última poesía española», *op. cit.*, p. 22.

[14] Véase José Luis García Martín, «Introducción» a *Treinta años de poesía española*, Sevilla / Granada, Renacimiento / Comares, 1996, pp. 32-33, y Luis Antonio de Villena, «Un breve panorama», prólogo a *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*, Valencia, Pre-Textos, 1997, pp. 9-10. Cfr. también el texto de Leopoldo Alas sobre el que este último crítico cimenta su hipótesis: «El gran momento de la versiprosa», *Claves de Razón Práctica*, 37 (noviembre 1993), pp. 72-75.

[15] Felipe Benítez Reyes, «La nueva poesía española. Un problema de salud pública», *Claves de Razón Práctica*, 58 (diciembre 1995), pp. 52-55.

la poesía de los cincuenta que busca su consagración creando artificiosamente escuela de imitadores y controlando los mecanismos de institucionalización literaria[16]. El segundo acusa a la «nueva clerecía» de la experiencia de sostener su prestigio sobre la pleitesía estética de un coro de catecúmenos, en un juego viciado de intereses que lleva a la homologación poética y a la perpetuación de lo ya institucionalizado[17]. La contrarréplica de Benítez Reyes que cierra este episodio se limita a parodiar la vocación polemizadora de los diferentes y a desenmascarar el vacío teórico y la inconsistencia estética que, según dejan ver los argumentos de sus animadores, sostiene a esta alternativa supuestamente singular:

> La poesía de la diferencia –que tomen nota los historiadores– asienta sus pilares estéticos en el hecho de leer poemas en un bar, de ser gente aficionada a la intoxicación etílica y de tener relaciones de compadres beodos [...] Nunca hubo un movimiento estético que se basara en un elemento tan visceral: el hígado[18].

En sintonía con el discurso de Felipe Benítez Reyes, José Luis García Martín se esforzaba por las mismas fechas en desmontar los argumentos de quienes se decían amenazados por el poder omnímodo de una «línea hegemónica» aupada en una interacción de intereses político-literarios, que monopolizaba premios y ayudas oficiales, era apoyada por la crítica más influyente y servía de soporte ideológico al partido del gobierno: afirmaciones todas que, a juicio de este crítico, quedaban desmentidas por la rotundidad de los hechos, de tal modo que la impopularidad de los diferentes no había de relacionarse con ninguna suerte de confabula-

[16] Antonio Rodríguez Jiménez, «Diferencia 'versus' experiencia. La poesía heterodoxa frente a la tendencia oficial», *op. cit.*, pp. 77-78.
[17] Pedro J. de la Peña, «El nuevo mester. Clérigos, monaguillos y juglares en la poesía actual», *Claves de Razón Práctica*, 60 (marzo 1996), pp. 79-80.
[18] Felipe Benítez Reyes, «Lo que sostiene Rodríguez», *Claves de Razón Práctica*, 61 (abril 1996), pp. 79-80. Benítez Reyes satiriza en estos términos el relato que Rodríguez Jiménez ofrece de la gestación y consolidación de la tendencia *diferente*, que tiene su germen en una amistosa sesión poético-etílica celebrada en 1993 en una cafetería de Madrid.

ción marginadora sino, más sencillamente, con la ausencia de calidad o con el fracaso en la conexión con el público lector[19]. Con todo, la contundente réplica de García Martín no debe hacernos olvidar el trato de favor que, desde mediados de los ochenta, venían dispensando a la corriente de la experiencia esos instrumentos decisivos de canonización que son los repertorios antológicos, inclinados en su mayor parte, tanto en sus nóminas como en sus estudios preliminares, a favor de la estética figurativa. No es extraño, por ello, que el editor de *La prueba del nueve* precisamente denunciara el abierto sectarismo de una facción de la crítica que contribuía a consolidar el carácter hegemónico de los realistas no sólo con juicios y opiniones individuales, sino también a través de las antologías «como instrumento preceptivo y académico de fundamentación canónica»[20].

Pero en el discurso de Antonio Ortega y el entorno de Valladolid cobraba de nuevo vuelo la tensión teórica de la querella. Cercano al análisis efectuado por Suñen, su balance sobre la poesía actual a la altura de 1997 redundaba en algunos de los cargos de este autor contra la tendencia oficialmente bendecida y añadía otros: la ficcionalización del yo poético como coartada de la responsabilidad[21], el epigonismo como efecto de las restricciones

[19] José Luis García Martín, «La guerra literaria. Algunas prescindibles precisiones acerca de la última poesía española», *op. cit.*, p. 10. En síntesis, aducía García Martín que si los premios importantes (el Loewe, el Nacional de Literatura o el de la Crítica) iban a parar indistintamente a poetas experienciales y diferentes, unos y otros compartían protagonismo y voz en las columnas de los suplementos más difundidos (las reseñas de García-Posada quedaban contrarrestadas en el diario *El País* por las de Juan Carlos Suñén, Miguel Casado o Antonio Ortega) y aun en las páginas de las revistas más prestigiosas (*Ínsula*, *El Urogallo*), con amplios espacios para las filas no experienciales. El argumento de la proximidad al partido del gobierno se vería refutado por algunos de los más conspicuos representantes de la tendencia, y desde posturas políticas tan divergentes como la izquierda antigubernamental –Luis García Montero– o la derecha más conservadora –Miguel d'Ors–.

[20] Antonio Ortega, «Entre el hilo y la madeja: Apuntes sobre poesía española actual», *Zurgai* [«Poetas de ahora»], julio 1997, p. 43.

[21] Ya antes Jorge Riechmann había planteado esta presunción: «Barrunto que detrás de la insistencia en la trivial no identidad de yo empírico y yo lírico (insistencia que por su intensidad llama mucho la atención en las manifestacio-

programáticas, la caída de la intensidad lírica como secuela del coloquialismo y, en fin, la impugnación –ya latente en el prólogo a *La prueba del nueve*– de lo que se ha llamado el «pacto realista»[22]. En rigor, lo que Ortega y otros van a censurar de esa ficción de realidad que se propone imitando su apariencia es la versión «realista» de la realidad que supuestamente ofrecen los poemas experienciales, y que no parece sino su versión ideológicamente establecida (y en ello se funda su aceptación mayoritaria) o, con palabras ya citadas de Antonio Ortega, la representación de su versión «socialmente concordada»: lo cual no implica, desde este ángulo, sino cerrar con un discurso unívoco –el uniperspectivismo implantado desde el poder– la pluralidad discursiva de la versión individualizada.

Es éste uno de los principales puntos en que se funda la crítica a la experiencia del Colectivo Alicia Bajo Cero, a cuya labor teórica corresponde probablemente el análisis más sistemático y virulento de la poética experiencial. Para este colectivo y sus correligionarios de la Unión de Escritores del País Valenciano, los textos de la poesía de la experiencia no hacen sino enmascarar las situaciones de conflicto y constituyen, en último término, una forma de legitimación del *statu quo*, al recoger en exclusividad una noción ideológicamente asentada de la realidad[23]. En su ensa-

---

nes de poetas jóvenes) se halla una reivindicación de la irresponsabilidad del poeta. Y si lo primero es trivial, lo segundo es inaceptable. Sin duda vale decir: 'No creáis que cuando digo yo en el poema estoy hablando de mí', pero de ninguna manera vale decir: 'Igual que he dicho eso podría haber dicho lo contrario, y me niego a responder de lo que digo'» (*Poesía practicable*, Madrid, Hiperión, 1994, pp. 32-33).

[22] Véase Jon Juaristi, «El pacto realista», en *Sermo humilis (Poesía y poéticas)*, Granada, Diputación Provincial (Col. Maillot Amarillo), 1999, pp. 103-107. A juicio de Antonio Ortega, esta poesía comprendida como género de ficción, que se estructura como «un juego de elaboración puramente literaria», preocupada únicamente por construir una apariencia de realidad, «no se enfrenta directamente a la verdad» ni se ocupa de «ir desvelando la realidad con la expresión poética» (*Op. cit.*, pp. 42-50).

[23] Cfr. José Luis Ángeles *et al.*, «Manifiesto poético», *Diablotexto*, 1 (1994), pp. 115-116. Este manifiesto aparece firmado, entre otros autores, por José Luis Ángeles, Equipo Crítico «Alicia Bajo Cero», Enrique Falcón, Antonio Méndez Rubio y Virgilio Tortosa.

yo crítico *Poesía y poder*, el examen de la textualidad de la poesía de la experiencia lleva al Colectivo a reconocer en este discurso la difusión ideológica de mensajes de signo «narcisista», «indiferentista» y «totalitario» y, en consecuencia, la encarnación de una ideología conservadora e inmovilista que muestra su conformidad acrítica con el mundo en que se instala[24]. Narcisismo, porque reconocen en el protagonista de la poesía de la experiencia a un sujeto que, lejos de pensarse en su constitución comunitaria, se afirma como sujeto ensimismado y hace gala de una privacidad autosuficiente, de espaldas al espacio de lo público y a toda responsabilización ante la comunidad. Indiferentismo, porque los axiomas idealistas y esencialistas que a su juicio la sustentan determinan que la realidad no se perciba como construcción histórica sino como ente abstracto e inmutable, lo cual conduce a una ética de la sumisión ante lo dado que favorece el asentamiento de la normalidad capitalista, y aleja a la poesía de la experiencia de cualquier «modelo cultural de transformación de mundo»[25]. Totalitarismo, en fin, porque la ideología conservadora de la aceptación (solidaria con el discurso político institucional) y, sobre todo, la «normalización realista» de lo ya dado como si fuera inmutable, tienen que derivar en la formulación de mensajes totalitarios. Por eso el Colectivo Alicia Bajo Cero recela de lo que Luis García Montero ha llamado una «poética de los seres normales», al percibir en esta propuesta una amenaza de estandarización, de adaptación y no-resistencia a la integración en los parámetros sociales

---

[24] Colectivo Alicia Bajo Cero, *Poesía y poder*, Valencia, Ediciones Bajo Cero, 1997, p. 51. Para un examen por extenso de los argumentos teóricos que determinan tales conclusiones, véase mi artículo «*Radicales, marginales y heterodoxos* en la última poesía española (contra la 'poesía de la experiencia')», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 31-1 (2006), pp. 119-138.

[25] Según el Colectivo, esta renuncia a la participación crítica en los procesos sociales se relaciona con el carácter marcadamente elegíaco de los discursos de la experiencia, pues el sentimiento de nostalgia de una supuesta plenitud perdida traduce un desapego del presente y de la necesidad de su transformación. Y a su vez, la idealización o consagración del pasado conduce al privilegio de la tradición cultural, actitud también condenable por cuanto la atribución de nobleza a las formas institucionalizadas refuerza la ordenación del mundo instituida (*Poesía y poder*, *op. cit.*, pp. 72-74 y 96-100).

instaurados como hegemónicos. Tal *normalización* acarrearía la consolidación del discurso establecido, la afirmación y legitimación de lo mayoritariamente aceptado, y desplazando cualquier perspectiva marginal y diferenciadora, no sería más que «una estrategia básica del discurso del poder en su proceso de reproducción ideológica»[26]. De ahí que, a juicio de este colectivo y otros autores afines, los signos textuales de la poesía de la experiencia sean «conservadores, a veces reaccionarios, o incluso nada reales con la realidad actual del mundo»[27].

No hay que decir que, si en consonancia con los postulados de la postmodernidad, el sujeto de la poesía de la experiencia renuncia a las utopías sociales para buscar –más modestamente– la reconquista de la individualidad, la salvaguarda de un «rostro propio» frente a las dinámicas de homologación, tampoco ha de olvidarse que la premisa de objetivación o despersonalización de la experiencia que define teóricamente a esta corriente estética basta para cuestionar el mencionado narcisismo; pero, sobre todo, habría que salvar el proyecto aún vigente de «la otra sentimentalidad» (como se sabe uno de los focos germinales de la poesía de la experiencia), cuya *épica subjetiva* barre con la tradicional antinomia entre lo privado y lo público y se vincula a un nuevo concepto de individualidad radicada en la Historia y atravesada por ella. Por otra parte, precisamente el discurso de «la otra sentimentalidad» se funda en una concepción materialista e histórica de la poesía que niega el tradicional esencialismo e idealismo líricos, y alienta en última instancia las posibilidades de una palabra comprometida con un proyecto transformador[28]. Por último, el propio García Montero se animará a contestar el sesgo supuestamente totalitario y conservador de su «poética de la normalidad», que resulta impugnada no sólo en su vertiente ideológica sino también formal. Pues el Colectivo Alicia Bajo Cero detecta asimismo un impulso reaccionario en el sometimiento a los pactos

---

[26] Colectivo Alicia Bajo Cero, *op. cit.*, pp. 56-57.

[27] Virgilio Tortosa, «De poe-lítica: el canon literario de los noventa», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 71.

[28] Véase Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, 1983.

lingüísticos que propugna la figuración experiencial, y rechaza la servidumbre referencial de una palabra lírica que percibe instrumentalizada por el poder; por el contrario, sustraerse al empleo estrictamente instrumental del lenguaje a través de procedimientos desautomatizadores parecería el único modo de construir un pensamiento susceptible de cuestionar la concepción instituida de la realidad. De ahí que la enunciación realista de la poesía de la experiencia –cuya «legibilidad» promovería por otra parte la inercia crítica– sea percibida como un discurso anestesiante que propicia el afianzamiento de «lo de siempre» burgués.

A la oposición de los grupos cordobés, vallisoletano y valenciano se suma últimamente un coro heterogéneo de voces *–radicales, marginales y heterodoxas–* a caballo entre la resuelta voluntad de compromiso político y la rebeldía individualista más o menos iconoclasta y marginal[29]. Dentro de su diversidad, las reacciones suscitadas desde este frente poético se adhieren a la condena de un discurso hegemónico «connivente» con la realidad estatuida. Esta confrontación puede marcarse comenzando por un marbete –así, *Voces del Extremo*– que subraya su condición de marginalidad o su conciencia periférica frente al supuesto talante «oficialista» de la poética experiencial[30]. Quienes enfrentan la labor de insumisión ideológica a través de un asedio directo de los problemas colectivos interpretan la elusión de tales asuntos como un modo de anuencia, y censuran la aparente profilaxis política de unos discursos que permanecen interesadamente asentados en el núcleo de la ideología burguesa. Por otra parte, las «voces del extremo» reconocen también en el código estético de la poesía de la experiencia un síntoma de la complicidad con el

---

[29] *Radicales, marginales y heterodoxos* es el subtítulo de la antología *Feroces*, de Isla Correyero (Barcelona, DVD, 1998), que reúne a un amplio repertorio de poetas instalados en estas opciones.

[30] El conjunto de poetas onubenses bautizados como *Voces del Extremo* toma su nombre de los encuentros anuales que desde 1999 se vienen celebrando en Moguer bajo la batuta de Antonio Orihuela. Una exposición de sus postulados estéticos puede encontrarse en los volúmenes colectivos de poesía y teoría *Voces del Extremo [Las voces de la poesía española al otro extremo de la centuria]*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1999, y *Voces del Extremo: poesía y conciencia*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2000.

sistema vigente, aunque no impugnen ahora su enunciación realista, sino un uso tradicionalista de la lengua poética que se atiene a los parámetros más convencionales del género. No muy lejos de esta opción estética, el llamado «realismo sucio» opone al modelo lingüístico experiencial la elección provocadora de una expresión antipoética, orgullosamente instalada en el feísmo, en nombre de una vocación de honestidad a lo real que no reconoce en unas voces amaneradas y frívolas, embutidas «en el corsé retórico de la literatura». En otro sentido, esta propuesta que confía su potencia crítica al relato de la alienación y la marginalidad social, condena los produrctos estéticos de la poesía de la experiencia por su inhibición frente a la problemática cotidiana; y así uno de sus principales cultivadores, Roger Wolfe, define a sus colegas como «una conjura de necios que bien podrían estar viviendo en Marte, porque no se enteran absolutamente de nada»[31].

Esta no es la menos poderosa de las razones por las que la voz política de Jorge Riechmann se sitúa al margen de la tendencia dominante. En su primer ensayo de reflexión estética, *Poesía practicable* (1990), ya introduce el «matiz esencial» que le lleva a distanciarse de la poética de la experiencia: «los poetas deben hablar desde su vida, pero no de su vida»[32]. La banalización de la anécdota autobiográfica, propia de las manifestaciones más epigonales de la tendencia, encuentra su caricatura en las teorizaciones del poeta, que por un lado denuncia la escualidez de la «experiencia prototípica» que nutre una sustancia de contenido codificada como producto de escuela:

> Uno empieza a escamarse ante el enésimo «poema de la experiencia» cuya experiencia se resume, más o menos, en lo siguiente: anoche fui de copas, vi a muchas tías buenas, sentí la melancolía de la juventud perdida. [...] Se empieza diciendo que uno quiere aceptar la finitud de la vida, y a renglón seguido ya se ha reducido la vida a una barra de bar. Francamente (y con

---

[31] Véase Roger Wolfe, *Hay una guerra*, Madrid, Huerga y Fierro, 1997, pp. 78 y 136.

[32] Jorge Riechmann, *Poesía practicable*, *op. cit.*, p. 32.

todos los respetos para *barmen* y clientes de bar), yo prefiero espacios más abiertos[33].

Y censura, por otro lado, la despreocupación de esta lírica por la capacidad transformadora del sujeto (la futilidad de una supuesta «experiencia» que no pasa de mero «pasatiempo») y las limitaciones temáticas de un discurso que orilla los problemas de alcance colectivo[34]. Sin dejar de advertir sobre la injusticia de cualquier generalización, directos al corazón de la poesía de la experiencia lanza Riechmann estos versos de *La estación vacía* (2000): «A quien se declara realista / hay que preguntarle lo primero / realista de qué realidades». Y en consecuencia, el poeta cuestiona la proclamada «utilidad» de esta escritura, categoría puesta en circulación por Luis García Montero como uno de los formantes del ideario experiencial:

> Yo también estoy a favor de la poesía *útil* (aunque me parece que el adjetivo *practicable* abarca más cosas). Pero cuando se habla de *poesía útil* hay que preguntar enseguida: ¿útil para quién? La poesía tiene que medirse con la realidad entera, sin amputaciones. Con mayor razón en la cámara de tortura, en la sociedad escindida, en el planeta que agoniza. Cuando la poesía no mira de frente a las luchas de clases –y al resto de las

[33] Jorge Riechmann, «El derrotado duerme en el campo de batalla», *Ínsula* [«Los pulsos del verso. Última poesía española»], 565 (enero 1994), pp. 31-32.

[34] Véase la citada poética «El derrotado duerme en el campo de batalla» y su respuesta al cuestionario de Miguel Munárriz y Fernando Labra en *Últimos veinte años de poesía española* (Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1993, p. 202): «Si el famoso marciano tuviera que aproximarse al mundo contemporáneo a través de una selección de poesía española recién publicada [...], seguramente ignoraría el riesgo de calentamiento climático del planeta, los problemas derivados de las grandes migraciones y los choques culturales, o las conexiones entre los ahítos de aquí y los muertos de hambre de allá, por no citar más que tres fenómenos para mí no insignificantes. Sería necio afirmar que un buen poema, para serlo, tiene que hablar de estas cosas o de otras parecidas. Lo único que digo es que, para mi gusto personal, la poesía que se dedica minuciosamente a orillar estas cosas u otras parecidas me resulta un poco estrecha».

luchas sociales donde se decide la suerte de nuestro mundo–, acaba perdiendo la cara[35].

Pero también a propósito de las posturas ante el lenguaje discute Riechmann con la poesía de la experiencia, alineándose ahora con el experimentalismo crítico de los autores valencianos o del grupo de Valladolid. Desengañado de la ilusión de un lenguaje transparente, combate con contumacia teórica el modelo realista de la «poética de la normalidad», pues encuentra en la convención figurativa un angosto realismo mimético que se opone a la tarea indagadora e instaura una mirada unidimensional, amputadora de amplias parcelas de la realidad. La fidelidad a lo real dependería de una mirada perspectivista e integradora, sólo posible desde la emancipación frente a los esquemas tipificadores de la ideología dominante; pero sustraerse a sus mistificaciones exige liberarse de la rigidez referencial del lenguaje (pues sus sentidos no pueden sino sancionar las certidumbres y las estructuras asentadas) e instalarse en una palabra experimental que arroje como saldo un producto estético abierto, radicalmente polisémico, en cuya tarea de descodificación corresponde al lector un papel activo. Y así Riechmann combate también «la histérica exigencia de inteligibilidad» de los poetas de la experiencia, pues en ese resquicio para la coproducción o la coautoría –que al cabo no implica sino una «socialización» del producto– encuentra un componente mucho más profundamente democrático que en el «antielitista» prurito de transparencia de la figuración experiencial: éste, dirigiendo la interpretación del poema, clausurando su sentido, no hace sino imponer una realidad estrecha y de sentido único[36].

***

Por más que algunos insistan en que, en el fondo, la polémica entre experiencia y las diversas poéticas *otras* no existió, pues los

---

[35] Jorge Riechmann, «Por un realismo de indagación (Homenaje a Joan Brossa)», en *Canciones allende lo humano*, Madrid, Hiperión, 1998, p. 134.

[36] Véase Jorge Riechmann, «Por un realismo de indagación (Homenaje a Joan Brossa)», *op. cit.*, pp. 129-134 y «Empeños», *Zurgai* [«Poesía de la conciencia»], diciembre de 2003, p. 22.

descalificados no respondían[37], algunas réplicas hubo, bien efectistas unas por el ingenio de la broma, bien contundentes otras por la solidez de su edificio argumental. A Felipe Benítez Reyes, a quien ya hemos visto polemizar con desenfado en la revista *Claves*, debemos la divertida ocurrencia editorial *El Sindicato del Crimen*, una «Antología de la poética dominante» que publica en 1994 bajo el pseudónimo de Eligio Rabanera y que reúne a cuarenta y nueve nombres del entorno de la experiencia. En el breve texto que precede a los poemas, Rabanera pasa por ser un teórico de la diferencia cuya intención es denunciar el aberrante fraude estético de la corriente poética hegemónica. Así el antólogo recoge, en un discurso disparatado e hiperbólico, todos los cargos que se le han venido imputando a la tendencia figurativa: la serialidad o el carácter «clónico» de sus productos estéticos, su complacida integración en la realidad y en la norma, su anuencia con el *statu quo* y la consecuente colaboración a la perpetuación del Poder, un talante conservador, en fin, tras el que se esconde en última instancia un propósito lucrativo (acaparar subvenciones y prebendas del Gobierno respaldado) y la búsqueda interesada de la institucionalización. A esta aquiescencia con el orden estatuido, susceptible de complacer a un público convenientemente alienado por el Poder, y a la facilidad ramplona de sus productos obedece supuestamente el éxito de la tendencia. Por vía de hipérbole y reducción al absurdo, Benítez Reyes deslegitima con habilidad los argumentos esgrimidos por los detractores (el poeta dominante tiende a «acaparar premios importantes, antologías, historias de la literatura, [...] asociaciones de vecinos, clubs de caza y pesca, cursos de verano, endecasílabos»), y su discurso es además desautorizado al extenderse la parodia a la misma jerga de sus textos teóricos («muy sesudos» y «con muchas barras»[38]) y a la naturaleza supuestamente farragosa de su estilo. De hecho, el antólogo se refiere expresamente a la «confusión ideológica y sintáctica» de

[37] Así lo sostiene, por ejemplo, Luis Antonio de Villena en los respectivos prólogos a sus antologías *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»* y *La lógica de Orfeo*.

[38] Así anuncia Benítez Reyes que será el prólogo de la antología en una carta de invitación enviada a los potenciales colaboradores.

que adolecen los manifiestos de los «dominados», como penosa secuela de una injusta marginación que –según hipótesis tan aventurada como repetida– el futuro acudirá algún día a reparar[39].

Desde el mismo título de la muestra, la broma busca satirizar los excesos en que incurren las imputaciones de los diferentes, que al fin desembocan en una última acusación desmesurada: la condición mafiosa del clan del los dominantes. La antología incorpora una circular de la Dirección General del Sindicato «A todos los estrictos dominantes», en la que se anuncia la decisión de patrocinar el trabajo del conspirador –desenmascarado ya de modo irreparable el engaño estético de la secta– y se decreta asimismo el suicidio colectivo. Además, en el texto se sugiere el control por parte de los asociados de los órganos oficiales de poder (la publicación de la antología de Rabanera ha supuesto la «fulminante destitución del Comisionado para el Control de Antologías») y los métodos delincuentes de la organización. Como puntilla, la circular incluye una post-data anunciando el asesinato de Eligio Rabanera, cuyo cuerpo ametrallado fue encontrado en las aguas del río Esgueva a su paso por Valladolid, ciudad de la que no por azar hace natural al difunto el artífice de la antología. Finalmente, el texto reservado a restringir los derechos de copia pertenece de nuevo a la ficción e insiste en el carácter mafioso de los patrocinadores de la muestra –«La reproducción total o parcial de este libro sin autorización del Sindicato será perseguida al margen de la Ley»–, como también lo hacen el nombre y el logo de la editorial, una pistola que en el colofón escupe de nuevo el siguiente texto sin desperdicio jocoso: «Esta antología se edita gracias a una ayuda del International Trust of Mafious Poets y fue impresa el día 30 junio. Festividad de San Benito Esquirol, patrono de los poetas dominantes, del annus horribilis 1994»[40].

---

[39] Eligio Rabanera, «Poesía española contemporánea: el discurso impermeable (O dominar por dominar)», prólogo a *El Sindicato del Crimen. Antología de la poética dominante*, Granada, Comares / Renacimiento, 1994, pp. 9-14.

[40] La chanza alcanza a todos los datos de la edición: a cargo de la editorial La Guna, los derechos del prólogo corresponden a los herederos del malogrado Eligio Rabanera, y los de los poemas a las viudas y huérfanos del Sindicato sacrificado. Aunque también deben figurar las editoriales verdaderamente responsables de la edición –Comares y Renacimiento– y el auténtico depósito

Felipe Benítez Reyes es aún responsable de otras mordaces respuestas que, entre bromas y veras, contestan los virulentos ataques de los diferentes. El artículo «La nueva poesía española. Un problema de salud pública» constituye el desencadenante del ya comentado episodio polémico en la revista *Claves*. Este título anticipaba el sesgo irónico de un texto que describía los síntomas de la patología sufrida por los diferentes a causa del éxito de los experienciales, y sólo enderezaba el tono para definir la poesía de la experiencia como un ejercicio de rigor lírico al que se aplican sus cultivadores con traje de paisano, y apoyados en una estirpe estética más cercana a la «tradición de la tradición» que a la «tradición de la vanguardia» –«considerando tímidamente que tal vez Luis Cernuda o T. S. Eliot lo hicieron un poco mejor que Juan Larrea o Paul Celan». Y en fin, el humor inteligente del poeta gaditano nos regala un último episodio lúdico, si bien nada añade, ni en su lógica argumentativa ni en su textura retórica, a las respuestas irónicas ya comentadas. En «Confesiones de un poeta de la experiencia arrepentido», acogidas ahora en la revista *Clarín*, Benítez Reyes entona su contrición por haber formado parte de la *famiglia* de la experiencia, esa mafia del crimen poético protegida por el poder socialista que acumula sin freno privilegios y subvenciones, premios y hasta mujeres tesinandas. Deseoso de reparar el daño causado a los colectivos poéticos marginales e independientes, este capo tan arrepentido como interesado se decide a desenmascarar a sus cómplices en «la tarea de enturbiar la buena imagen de la poesía española», no sin esperar a cambio alguna recompensa económica de los nuevos gobernantes. Y así el poeta enumera una sarta disparatada de «fechorías» y «rastreras maniobras» de los más de sesenta implicados en la red mafiosa; y de Abelardo Linares denuncia la adquisición de una abultada hacienda en la que se cuentan «fincas rústicas en Nueva York y un rascacielos en la comarca sevillana de Aljarafe»; de Francisco Bejarano su firme candidatura a la autoría de «la letra del nuevo himno de Andalucía, a razón de cien mil pesetas el verso»; de García Martín su condición de accionista de la revis-

legal –Granada–, Valladolid aparece de nuevo a propósito de la tipografía: «Taller Vallisoletano de Diseño».

ta *Reloj de Arena*, «tapadera de un negocio de importación de brasileñas»; etc. [41].

Pese al gracejo de la prosa de Benítez Reyes, y su eficacia satírica, sería ingenuo conceder que en la oposición a la corriente de la experiencia no hay más que un pataleo de poetas fracasados que lanzan descabelladas acusaciones contra los poetas triunfantes con el único propósito de obtener notoriedad –lo que el poeta gaditano ha llamado la «fama del infame»[42]. Los argumentos más elaborados dejan entrever un rechazo de las posturas blandas y autocomplacientes de la postmodernidad, una impugnación del acomodo en las facilidades retóricas que perpetúan una poesía tan seductora como simplista, y también –siguiendo a José-Carlos Mainer– una repugnancia ante las «declaraciones cínicas que traducen un claro corporativismo poético», más abundantes de lo que cabría desear[43]. La mediación en la polémica de Luis García Montero, por alusiones a un rosario de vituperios que le procura su liderazgo poético, desciende sin embargo a la discusión teórica en torno a las posturas estéticas, aunque tampoco falte la sátira de la inconsistencia argumentativa de sus detractores[44]. En un emblemático artículo titulado «La poesía de la experiencia», el poeta granadino confiesa con ironía su pecado de militancia, optando por la defensa de un título impuesto por el uso y al que ha acabado por tomar cariño, al margen de su precisión designadora, ante las numerosas descalificaciones de que ha sido objeto. García Montero arremete contra el «tradicionalismo lírico», en la

---

[41] Felipe Benítez Reyes, «Confesiones de un poeta de la experiencia arrepentido», *Clarín*, 2 (marzo-abril 1996), pp. 84-88.

[42] Felipe Benítez Reyes, «Lo que sostiene Rodríguez», *op. cit.*, p. 79.

[43] José-Carlos Mainer, «Para otra antología», *op. cit.*, p. 36. Léase, por ejemplo, esta declaración de José Luis Piquero en su poética para *Selección nacional*: «Yo sé de qué críticos puedo fiarme, qué libros no me van a decepcionar. Sí, hay mafias: las de los que escriben bien y las otras. En la primera tengo a mis maestros. *All the rest is silence*» (*Op. cit.*, p. 137).

[44] Por ejemplo, en sus artículos «Enemigos poéticos» y «Otra vez, los enemigos», resume las «rabietas desesperadas» de sus calumniadores y denuncia la incoherencia de sus argumentos ideológicos: «Pero de pronto me veo retratado al mismo tiempo como un comunista radical, un vendido al poder oficial socialista y un generoso colaborador de la derecha. Soy el ejemplo vivo de la tolerancia» (En *La casa del jacobino*, Madrid, Hiperión, 2003, p. 91).

corriente negativa de la modernidad, que ha venido usando el marbete para caricaturizar una poesía poco rara, de tonos coloquiales y personajes de estatura humana, y niega acusaciones como la del carácter cerrado o sectario de la tendencia –en la que en cambio reconoce grandes diferencias de voz–, su anulación de la especificidad individual –pues justamente a ella se vuelve en la aproximación a la vida cotidiana– o el abandono de los valores literarios, que no son sacrificados en nombre del afán comunicador[45]. Pero es en una reflexión posterior, «El oficio como ética», donde el poeta se extiende ampliamente sobre las razones de su apuesta por la normalidad y el realismo, al hilo de las críticas que una y otra elecciones estéticas han despertado en el gremio lírico español. Por lo que se refiere al retorno a la realidad, a García Montero le importa recordar que la noción de realismo manejada por la poesía de la experiencia resulta inseparable de la idea del género como ficción; pues la sola consideración de que la defensa de los tonos realistas «surge acompañada de conceptos como ficción, personaje literario, autonomía verbal, artefacto...»[46] bastaría para acallar las reiteradas objeciones sobre el carácter plano y mimético del realismo experiencial, aplicado a la supuesta transcripción anecdótica del mundo, a la manera decimonónica. Pero sobre todo, García Montero ha debido salir al paso de las incontables invectivas que le deparó su defensa de la «normalidad» lírica, ya que, como él mismo acepta con ironía, la utilización en poesía de este concepto resulta inevitablemente una provocación:

> Cuando publiqué «¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)», quise abrir una discusión algo más profunda de la que luego han planteado algunos poetas vociferantes, muy orgullosos de la diferencia, o ciertos filólogos tan norteamericanos como desorientados, políticamente correctos y defensores de

---

[45] Luis García Montero, «La poesía de la experiencia», en *Luis García Montero. Complicidades*, *Litoral*, 217-218 (1998), pp. 13-14.

[46] Luis García Montero, «El oficio como ética», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, *op. cit.*, p. 88.

las minorías por amor a las reservas indias. Cometí la imprudencia de esperar que para interpretar mi poética se tomarían la molestia de leer mis libros y no tuve miedo de que la normalidad aludida se entendiese como una defensa de los valores establecidos o como una negación de la disidencia[47].

En efecto, en esta dirección apuntaban las reservas de los colectivos críticos, mientras su oposición a la ruptura vanguardista frente a la cual se alzaba su noción de normalidad le procuraba entre un sector de poetas y teóricos el título de conservador[48]. Contestando a unos y a otros, Luis García Montero ha tratado de explicar que su alejamiento de los tonos vanguardistas obedece precisamente a una postura política de compromiso progresista. Pues el sujeto sacralizado de las vanguardias, que reacciona ante el fracaso de la Historia abandonando cualquier espacio público, no representa sino «la otra cara de la moneda del buen burgués en zapatillas»; en cambio, su poética para los seres normales constituye una llamada a la articulación con la sociedad, contraria a toda rebeldía autoexcluyente, que reproduce la actitud del ciudadano dispuesto a involucrarse en el diseño de los pactos de convivencia[49]. Por lo demás García Montero, rechazando en primera instancia la totalidad mal entendida –esto es, los procesos de homologación aniquiladora de las conciencias singulares–, detecta el peligro real de nuestro mundo contemporáneo en la exaltación presuntamente progresista de la diferencia. Porque ésta no es, en el fondo, sino una pirueta del neoliberalismo más reaccionario, que defiende al individuo para aislarlo de los proyectos colectivos y desarticular los vínculos sociales, que reivindica la historia de los márgenes para anular su fuerza transformadora en los centros

---

[47] *Ibíd.*, p. 102.

[48] García Montero alude en el texto citado al profesor estadounidense Jonathan Mayhew, que en distintos trabajos de los años noventa había condenado las limitaciones estéticas y el reaccionarismo ideológico de las poéticas realistas y, en particular, del discurso del poeta granadino, por su rechazo del valor de las vanguardias (Véase, en particular, «The avant-garde and its discontents: aesthetic conservatism in recent Spanish poetry», *Hispanic Review*, 67 [verano 1999], pp. 347-363).

[49] Luis García Montero, «El oficio como ética», *op. cit.*, pp. 88-89.

de decisión[50]. Y así el poeta insiste en la puesta en duda de las actitudes marginales, cuya única consecuencia es la renuncia a la Historia y, en último término, el robustecimiento de las normas del poder, la consagración de «los límites de los valores establecidos, gracias al espectáculo de sus márgenes»; sin embargo, definirse como ciudadano e instalarse en la norma, lejos de sancionarla, puede permitirnos asaltarla, participar en una redefinición de los espacios públicos, «dinamitar las murallas de las convenciones» y «hacerlas flexibles a la rebeldía». En suma, no se trataría en ningún caso de acomodarse en los valores establecidos, sino de rescatar el derecho a la disidencia como un patrimonio de las personas normales[51].

En la propuesta «integracionista» de Luis García Montero late una denuncia de la ingenuidad última que encierra la defensa del margen social y la tajante intransigencia con la norma, pues el sistema lo abarca todo y lo marginal no es en realidad sino la variante invertida de lo que dice negar, potenciando de tal modo la funcionalidad del orden que lo implica. Buscar el emplazamiento estratégico en el centro de la norma significa por el contrario trabajar en una neutralización de las maniobras de desarticulación social. Por eso el poeta desconfía de una retórica que se sitúa de espaldas a los pactos lingüísticos, advierte de los peligros de un lenguaje dispuesto a renunciar a su capacidad de diálogo, e interpreta el hermetismo o la destrucción lingüística como símbolo de un contrato social fracasado[52].

No cabe negar, en fin, que al fondo de la querella entre experienciales y diferentes se agazapa la pugna de las hegemonías y la disputa por la conquista del escenario lírico; pero tampoco que, en los debates más serios, se enfrentan asimismo posiciones ideológicas y, sobre todo, posturas ante el lenguaje que inciden de manera definitiva en la elaboración retórica del poema. José-Carlos Mainer

---

50 Luis García Montero, «Poética, política, ideología», *Ínsula* [«Los compromisos de la poesía»], 671-672 (noviembre-diciembre 2002), p. 37.

51 Luis García Montero, «El oficio como ética», *op. cit.*, pp. 102-103.

52 Luis García Montero, «Poetas políticos y ejecutivos bohemios», prólogo a José M. Mariscal y Carlos Pardo, eds., *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*, Madrid, Visor, 2003, p. 20.

cree ver que el enconado pleito entre realistas y «los otros» encubre además una cuestión política concerniente al papel de la literatura en la vida social y, en última instancia, una desaprobación del Estado cultural instaurado con el régimen socialista:

> ¿Podrá ser casual, dirán algunos, que en 1983 surja 'la otra sentimentalidad'? ¿No son los 'poetas de la experiencia' la encarnación viva de la petulancia un poco hortera de los 'sociatas' que acababan de llegar a las poltronas? ¿No son sus almibarados poemas y sus bellas revistas oficiales de los años ochenta una suerte de P.E.R. (Plan de Empleo Rural) para poetas andaluces en paro?[53].

La provocación de Mainer no debió de escandalizar demasiado siquiera a los propios aludidos, a tenor de otras lecturas sorprendentemente próximas efectuadas por alguno de los poetas-teóricos más autocríticos con los excesos de la experiencia. Álvaro Salvador lanzaba en 1996 para denominar a la corriente de la experiencia la etiqueta un tanto envenenada de «poesía de la socialdemocracia». Y aunque negaba cualquier matiz peyorativo –y atenuaba: al menos, «poesía en la socialdemocracia»–, asoma en sus argumentos la denuncia de los resabios totalitarios de una práctica poética fraguada al arrimo del nuevo Estado cultural y su dictadura arbitraria de críticos y editores, que auspiciaban una literatura de la «normalización», paradójicamente excluyente y digerible por una nueva estructura social:

> Poesía en la socialdemocracia también, porque la recepción de esos «discursos poéticos normalizados», que se han abierto paso en los últimos quince años hasta convertirse en «norma» hegemónica, tiene mucho que ver con la aparición de ciertos grupos sociales emergentes, nuevas clases medias consolidadas al amparo de la política socialista, que han demandado la producción y el consumo de una cultura, así mismo, «media», digerible, y que analizamos con más detenimiento en otro lugar[54].

---

[53] José-Carlos Mainer, «Para otra antología», *op. cit.*, p. 37.
[54] Álvaro Salvador, «La experiencia de la poesía», en *Letra pequeña*, Granada, Los Cuadernos del Vigía, 2003, p. 228.

De la implantación y demanda de esta cultura «media» y «digerible» resultaban las posturas intransigentes con el hermetismo poético de raigambre vanguardista, asociado para mayor delito al elitismo novísimo de la última etapa de la dictadura, que definía el sello de la generación precedente. Y contra ellas se revuelve Álvaro Salvador, que denuncia, por un lado, la trampa historicista de las reacciones generacionales y las rebeldías contra el inmediato pasado en la que incurren, paradójicamente, algunos valedores de la «normalización» democrática (olvidando por cierto que en los años setenta no sólo se escribe según el modelo culturalista y experimental); pero, sobre todo, desaprueba la incoherencia última que lleva a éstos a considerar «perversos y estériles *per se*» los modos poéticos vanguardistas, boicoteando así la creación de ese «espacio verdaderamente postmoderno» que, siguiendo a Eco, pasaría por revisitar, desde una actitud no ingenua, *todo* el pasado, del que por supuesto los procedimientos históricos de vanguardia también forman parte[55].

***

En 1997 dictaminaba Luis Antonio de Villena que las pugnas que habían conmovido las aguas de la última poesía española tendían ya a remansarse, y más recientemente ha hablado de una lucha «ya conclusa» o, cuando menos, «absolutamente periclitada para los más jóvenes»[56]. En la medida en que, tal como él mismo argumenta, las poéticas «figurativa» y «abstracta» han experimentado un proceso de convergencia en los últimos años; en la medida en que el realismo de los experienciales se ha venido ensanchando con procedimientos y técnicas de mayor audacia experimental –nunca, por otra parte, repudiados del todo en la práctica; en la medida, en fin, en que el paradigma realista dominante en las dos últimas décadas desdibuja sus perfiles al difuminarse algunos de sus rasgos constitutivos, debería adelgazarse la brecha de la dis-

---

[55] *Ibíd.*, pp. 228-229.

[56] Luis Antonio de Villena, «Un breve panorama», prólogo a *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*, *op. cit.*, p. 9, e «Inflexiones a la voz órfica», prólogo a *La lógica de Orfeo (Antología)*, *op. cit.*, pp. 16 y 18.

crepancia, y debilitado el adversario, atemperarse el rigor de las embestidas. Pero la poesía de la experiencia y, sobre todo, sus teóricos del realismo, la representación y la normalidad, permanecen como blanco insaciable de un amplio sector intergeneracional para el que la labor del poeta en esta sociedad de pensamiento homologado pasa por una tarea de subversión ideológica que, a su vez, sólo puede emprenderse desde la subversión lingüística –sea transgrediendo las convenciones poéticas e instalándose en la antipoesía, sea negando una lengua social secuestrada en el «mercado de los pactos»[57]. Basten como ejemplos recientes el monográfico que la revista vasca *Zurgai* dedica en diciembre de 2003 a la llamada «Poesía de la conciencia», postuladora de una escritura «a la contra» del cinismo experiencial; las «conspiraciones» anuales de las onubenses *Voces del Extremo*, capitaneadas por Antonio Orihuela; o los sucesivos embates que también anualmente recibe la poesía de la experiencia desde el valenciano «Foro Social de las Artes»: al fondo, Enrique Falcón, Antonio Méndez Rubio y autores –como Jorge Riechmann– afines a la ya disuelta Unión de Escritores del País Valenciano ©

[57] Es expresión de Antonio Gamoneda en «Hablo con Jorge Riechmann», epílogo a Jorge Riechmann, *Un zumbido cercano*, Madrid, Calambur, 2003, p. 208.


H
Encuentro
en casa
de América



# El género más corto en la Casa de América. El cuento en Iberoamérica

Imma Turbau

**La Casa de América dedica unas jornadas al cuento en Iberoamérica, un género central que ha contado, del otro lado del Atlántico, con autores de gran importancia.**

Si pensamos en un formato de televisión propio de Iberoamérica, a todos nos viene a la cabeza, nos guste o no, la telenovela, que en su versión interminable se conoce también como culebrón. Si pensamos en un género, o quizá sea un formato, que defina la literatura iberoamericana, es muy posible que el cuento sea el más representativo. La poesía y la narrativa han dado obras imprescindibles, grandes historias y poemas que todos sabemos de memoria, pero donde destacan más, donde se han recreado casi todos los autores, poetas y novelistas incluidos, es en el cuento.

El ciclo que proponemos para abril, y que va del 16 al 23, no pretende hacer un repaso histórico del cuento como género, sino que busca dar a conocer a los autores que, en este momento, nos parecen más remarcables por su producción cuentista.

Y como el cuento se cuenta, primero cuento lo que nos van a contar:

La tradición oral la viviremos el viernes 20 de abril, con una sesión de cuentos contados, para adultos, con Aldo Méndez y Rubén Martínez Santana, y para el 23 de abril, día del libro, ten-

dremos a las cuentistas mexicanas «Las Mentirosas», que harán, por la noche, una sesión en la que nos contarán, de viva voz, el antiquísimo Popol Vuh, adaptado por Eduardo Galeano.

Pensamos en qué otras artes se han relacionado con el cuento, y el cine es la más evidente: el lunes 16 de abril podremos asistir a una conversación entre Fabio Morábito, mexicano, Marcelo Birmajer, argentino, que además de ser autor de novelas y cuentos escribió el guión de *El abrazo partido*, y el guionista Nicolás Saad, argentino también, que hablarán de cómo convertir en cuento largo un cuento corto. A propósito de este tema, después de la conversación se proyectará la película brasileña *Jogo subterrâneo*, de 2005, escrita y dirigida por Roberto Gervitz, inspirada en el cuento «Manuscrito encontrado en un bolsillo», de Julio Cortázar.

Como cuentista empezó Gabriel García Márquez, quién no recuerda a Monterroso con devoción si ama los cuentos, o a Borges, con sus prosas breves que contenían el mundo, como el «Aleph». Se trata de ahora, lejos ya de los nombres que hicieron el *boom* o cualquier otra onomatopeya, ver quién está escribiendo cuentos, conocerles, poder hablar con ellos de sus influencias, descubrir cuáles son los resortes que llevan a un autor a concentrarse en piezas que, por el mismo hecho de ser breves, necesitan de un grado de concentración y de persuasión del lector muy superior al de otros géneros.

En estos días conoceremos a nueve autores nacidos en América latina en los sesenta y setenta, que crecieron con el boom en auge y que pudieron ya, gracias a las nuevas tecnologías y a la cada vez mayor facilidad de comunicación, crecer con influencias que iban más allá de su país, su región e incluso su idioma. Son Marcelo Birmajer, Ricardo Sumalavia, Fabio Morábito, Cristina Rivera Garza, Sergio Galarza, Fernando Iwasaki, Edmundo Paz Soldán, Guadalupe Nettel y David Toscaza. Con ellos, agrupados en tres mesas redondas, discutiremos no tanto sobre la vigencia del género, que es uno de los más vivos ahora mismo, sino sobre la esencia del cuento, qué lo distingue de un fragmento o unas prosas, cómo se llega a él. Moderarán las mesas Javier Rioyo, Antonio G. Iturbe y Eduardo Becerra, y los tres, buenos conocedores de la cuentística iberoamericana, serán los encargados de conseguir que este cuento tenga un buen final.

Pero el buen final no viene de la teoría, menos cuando se habla de relatos, así que aunque va a haber discusión, y debate, y ponencias leídas, lo que sí hemos pedido a todos los autores es que en su intervención nos lean uno de sus cuentos. De este modo, el público asistente que desconozca la obra de alguno de los intervinientes podrá al menos tener una muestra de su buen hacer, y con esa muestra en el paladar, participar en el coloquio con algún conocimiento. Servirá también para saber si hay coherencia entre lo que dicen y lo que hacen.

El ciclo «El género más corto» forma parte de una serie de encuentros que organiza durante 2007 la Casa de América de Madrid para celebrar su 15 aniversario, y pretende ofrecer una panorámica de la literatura iberoamericana más reciente, para no sólo sistematizar y ordenar los eventos que se producen en ella y son, a juicio de sus especialistas, los más interesantes, sino para colaborar en su divulgación en España y en la propia Iberoamérica



# Ricardo Piglia: «Uno escribe para saber qué es la literatura»

Ana Solanes

**UNO DE LOS ÚLTIMOS MAESTROS DEL RELATO EN NUESTRA LENGUA ES, SIN DUDA, EL ARGENTINO RICARDO PIGLIA. EN ESTA ENTREVISTA HABLA DE SU PASIÓN POR EL GÉNERO, DE SU OBRA Y DE LAS DIVERSAS REALIDADES DE LATINOAMÉRICA.**

A muchos escritores les cuesta reconocerse en sus primeros libros: los años y las lecturas cambian su forma de escribir y sus ideas sobre la literatura, o, simplemente, cambian su forma de ver la vida y les convierten en personas diferentes. Pero eso no le ha ocurrido a Ricardo Piglia (Adrogué, provincia de Buenos Aires, 1940): *«Lo que más ha cambiado en mi vida es mi letra manuscrita»* bromea el escritor ante la reedición del que fue su primer libro, *La invasión*, un volumen de cuentos que escribió hace ahora cuarenta años, cuando Piglia tenía apenas veintiséis, y que acaba de publicar en España la editorial Anagrama. Algunas supresiones, la reescritura de un solo relato y la suma de algunos inéditos, aunque de la misma época, conforman esta colección de cuentos, un libro premiado por la Casa de las Américas en 1967, con el que se dio a conocer quien hoy es uno de los nombres más señalados de la literatura en nuestro idioma.

En *La invasión* encontramos al mismo Piglia autor de los cuentos de *Nombre Falso* (1975), *Prisión perpetua* (1988), o *Cuentos morales* (1995)); novelas como *Respiración artificial* (1980) -elegida por cincuenta escritores argentinos como una de las diez mejores escritas en aquel país-; *La ciudad ausente* (1992), que fue trans-

formada en una ópera por el compositor Gerardo Gandini; o *Plata quemada* (1997), que recibió el premio Planeta en Argentina.

El mismo Ricardo Piglia, descubrió a la vez el mar y la literatura cuando su familia se trasladó a Mar del Plata, siendo él aún un adolescente y allí comenzó a escribir un diario que aún hoy continúa. Allí también descubrió su amor por el cine, que le llevaría a duplicar sus vocaciones para convertirse en guionista y escribir historias como la que filmó Héctor Babenco en *Foolish Heart*, el guión de *La sonámbula* de Fernando Spiner, la adaptación de *El astillero* de Juan Carlos Onetti y versiones de relatos de Cortázar y Silvina Ocampo.

Pronto vendrían los premios, el reconocimiento internacional, las críticas que lo sitúan a la altura de los más reconocidos autores latinoaméricanos de la actualidad y un dignísimo continuador de sus maestros, a los que ha dedicado horas de estudio y algunos perspicaces ensayos, como los que tiene sobre Jorge Luis Borges, Domingo Faustino Sarmiento, Roberto Arlt o Macedonio Fernández, y que señalan la vertiente más visible del Piglia profesor, que ha impartido clases en las Universidades de Buenos Aires, Harvard y, actualmente, Princeton, y del Piglia teórico, conocido por sus trabajos *Crítica y ficción* (1986); *La Argentina en pedazos* (1993); *Formas breves* (1999); o *El último lector* (2005). El último capítulo de esta tarea se conocerá en breve, porque acaba de terminar un largo ensayo sobre la obra de Juan José Saer.

Ricardo Piglia suele decir, medio en serio y medio en broma, que sólo existen dos grandes historias básicas: «*O contamos un viaje o contamos una investigación. Así, el escritor es Ulises o es Edipo*». El autor de Plata quemada, que ha sido siempre un gran amante del género policíaco, anda estos días inmerso en la escritura de un relato rural con crimen incluido. En cuanto al viaje, éste comienza para el lector en cuanto abre cualquier libro de Ricardo Piglia: un viaje seguro al universo de uno de los mejores escritores contemporáneos en lengua española.

---

## «Sólo existen dos grandes historias posibles: o contamos un viaje, o contamos una investigación»

– *En el prólogo de* La Invasión, *el primer libro de cuentos que escribió y que reedita ahora, cuarenta años después, afirma que no le parece que un escritor escriba mejor con los años, sino que a menudo ocurre más bien al revés. En su caso particular, ¿ha evolucionado en algún sentido su manera de escribir desde la publicación de este primer libro en 1967?*

– No sé si debemos hablar de evolución, digamos que hay transformaciones, cambios, repeticiones, virajes, pero no me parece que haya que verlo como un progreso. La literatura se parece a los sueños, uno no sueña mejor a lo largo del tiempo. Lo que se aprende a medida que se escribe es lo que *no* se quiere hacer, en eso todos los escritores somos como el copista Bartleby de Melville. *Preferiria no hacerlo*, es una buena definición de la poética de un escritor. Se tiene cada vez más claro lo que no se quiere hacer y así se avanza, creo, por descarte. En cuanto a lo que se quiere hacer, a veces las cosas funcionan y a veces no. Eso sí, desde que empecé, siempre pienso que el libro que estoy escribiendo es el mejor.

– *En ese mismo libro reflexiona: «Reescribir viejas historias tratando de que sigan iguales a lo que fueron es una benévola utopía literaria, más benévola en todo caso que la esperanza de inventar siempre algo nuevo. Una ilusión suplementaria podría hacernos pensar que al escribir los relatos que concebimos en el pasado volvemos a ser los que fuimos en el momento de escribirlos». No se vuelve a ser el mismo, pero sí se recuerda quién se era, e imagino que a usted le ha sucedido al reencontrarse con sus primeros relatos. Si su escritura no ha cambiado demasiado en estos cuarenta años, ¿quiere decir que tampoco lo ha hecho su forma de ver el mundo? ¿En qué es diferente el Ricardo Piglia de hoy del que empezó a publicar sus relatos en la Argentina de los años 60?*

– Ya se sabe que es difícil cambiar. Muchos confunden cambiar con envejecer. Desde luego, como todos, he vivido varias vidas -simultáneas y sucesivas-, pero mis ideas políticas y mi concepción

---

**«Lo que se aprende a medida que se escribe es lo que no se quiere hacer»**

de la literatura no han cambiado demasiado. Escribo un diario desde años y cada vez que releo esos cuadernos me doy cuenta de que lo que más ha cambiado en mi vida es mi letra manuscrita. Habría que llamar a un grafólogo –como en los viejos tiempos– y pedirle que descifre esos cambios y me explique su sentido.

– *En su opinión, ¿qué tiene que tener un libro para que resista el paso del tiempo?*

– Bueno, eso no siempre depende del libro mismo, cambian los modos de leer y por lo tanto muchos textos se olvidan y se vuelven ilegibles sencillamente porque la lectura ha cambiado. Si pienso en los relatos que he vuelto a leer una y otra vez a lo largo del tiempo –por ejemplo *Pedro Páramo* o *Los adioses* o *Las Hortensias*– me parece que tienen algo enigmático, incomprensible diría incluso. Un punto oscuro, cierta opacidad, como si no pudieran terminar de decir lo que quieren decir (o lo dijeran de un modo demasiado extremo). Kafka sería un ejemplo, o Melville ya que hemos hablado de él. No es algo deliberado, no depende de la intención del escritor, sino del efecto que produce en el lector. No está ligado a la oscuridad buscada, no es del orden de la prosa, más bien esos libros –o quizá la literatura misma- tienen siempre algo que no se entiende, que no se alcanza a descifrar y que nos perturba.

– *Una cosa que sí se aprende con los años, dice, es que las imperfecciones son esenciales para la eficacia de un cuento. Sin embargo la exigencia de concisión del relato plantea muchos límites ¿cómo se enfrenta usted a ellos cuando escribe un cuento?*

– En realidad las restricciones son siempre productivas, porque plantean problemas de forma. Si no existen, hay que inventarlas. No creo en las poéticas espontáneas, como la escritura automática de los surrealistas o los *rush* de la prosa de Jack Kerouac y la *beat generation*. En un cuento, la historia parece tener un límite, una duración determinada, pero si uno sigue, ¿la historia cambia? Me interesan los escritores que se plantean esos problemas, como Calvino o Perec o Nathalie Sarraute. Los cuentistas se

---

**«No creo en las poéticas espontáneas, como la escritura automática, el surrealismo o los beat»**

enfrentan siempre con reglas rígidas. Sobre todo en la tradición del cuento clásico, a la manera de Hemingway o de Borges, relatos de cinco mil palabras, donde todo es elíptico y muy concentrado. En cuanto a las imperfecciones, me parece que así encontramos la voz propia. Lo que cualquiera puede corregir, eso es el estilo. Sabemos que Onetti usa demasiados gerundios, que la conclusión de las frases por momentos es incierta, los pronombres no siempre están bien definidos, que suele usar más adjetivos abstractos de los que uno desearía, pero esa suma de imperfecciones, esa persistencia en el error –digamos así– convierten su escritura en algo único y su prosa en un gran acontecimiento de la lengua. No es sólo por eso que escribe como escribe, pero es también por eso.

– *Decía Cortázar que «Un cuento es como andar en bicicleta, mientras se mantiene la velocidad el equilibrio es muy fácil, pero si se empieza a perder velocidad ahí te caes...» ¿Se plantea usted* a priori *algunas reglas o normas esenciales que cumplir?*

– La velocidad del relato, la marcha, es esencial. La clave para mí es el tono, cierta música de la prosa, que hace avanzar la historia y la define. Cuando ese tono no está, no hay nada. Ahí se juega toda la diferencia entre redactar y escribir.

– *¿El hecho de ser un escritor argentino y, entre otras cosas, autor de cuentos ¿le obliga de alguna forma a escribir «contra» Borges o «contra» Cortázar para no parecerse a ellos? ¿Pesa demasiado su legado?*

– Más bien nos ayudó a todos. Cuando empezamos a escribir, el hecho de que existieran Cortázar o Silvina Ocampo o Enrique Wernicke, daba una medida de lo que se podía hacer con el cuento y hasta donde se podía llegar con esa forma, considerada menor. A la vez creaban un espacio que hacía posible -o relativamente posible - para un escritor inédito publicar un libro de cuentos. Y esa fue la experiencia de los escritores de mi generación. Miguel Briante, Hebe Uhart, Jorge Di Paola, Juan José Saer, todos empezamos publicando libro de cuentos.

---

## «Borges es el mejor escritor argentino... del siglo XIX y Macedonio Fernández del XX.»

– *«Borges es el mejor escritor argentino... del siglo XIX» , lo dice su alter ego, Emilio Renzi. Pero ¿cuáles son para Piglia los mejores escritores argentinos del XX? ¿y los del XXI? ¿Le interesa lo que están haciendo sus contemporáneos?*

– Fue un chiste de Renzi, y como todos los chistes, dice algo cierto. Mi idea de los mejores escritores –vamos a llamarlos así- ha ido cambiando con el tiempo. Si estuviera obligado a contestar esa pregunta diría que hoy –jueves 29 de marzo de 2007- pienso que Macedonio Fernández es el mejor escritor argentino del siglo XX y que Sarmiento es el mejor del siglo XIX. Pero esa sinécdoque y esa jerarquía presidencial deben ser entendidas desde luego como un chiste (que no hubiera alegrado a ninguno de los dos difuntos).

– *¿Qué cuento o cuentos le hubiera gustado firmar?*

– A ver, lo contesto con los cuentos que tengo por aquí, a mano. Uno podría ser «*Dry Setember*» de Faulkner. Otro, «*Viaggio di Noce*» de Pavese. También «*Un nido de gorriones en un toldo*» de Cabrera Infante, «*Informe para John Howell*» de Cortázar, «*El infierno tan temido*», de Onetti, «*In the Cage*», de Henry James «*Gutural*» de Estela do Santos, «*Babilonia Revisited*» de Fitzgerald. Y sobre todo, «*The Snow of Kilimanjaro*» de Hemingway (ese relato sí que me hubiera gustado escribirlo).

– *Algunos de sus cuentos favoritos, como «Las actas del juicio» o «Mata Hari 55» están inspirados en hechos reales –en un caso, el asesinato del general Urquiza, un caudillo federal del siglo XIX; y, en el otro, las actividades clandestinas de los «comandos civiles» que participaron en la revolución que derrocó a Perón en 1955-. También se ha servido en ocasiones de la pura ficción para narrar la historia de su país, como en* «Respiración Artificial» *¿Cómo afronta en la escritura esa tensión entre ficción y realidad? ¿Le resulta fácil trabajar sobre hechos históricos?*

– Siempre trabajé sobre esa tensión. En general parto de un hecho real que a veces al final ni siquiera aparece en el relato o se transforma en otra cosa, pero es muy importante para mí tener

---

**«Siempre parto de la tensión entre ficción y realidad. Pero tener un punto de partida real no resuelve las cosas»**

ese punto de anclaje. Ahora, por ejemplo, estoy escribiendo una historia policial, ambientada en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, en el que pasé parte de mi infancia. Ese pueblo tan familiar para mí, es el ámbito que hace posible el relato. Pero no siempre tener un punto de partida real resuelve las cosas. Desde hace años intento escribir un relato que sea la reconstrucción de una batalla, que fue muy importante en la historia argentina del siglo XIX y que conozco muy bien, pero no termino de encontrarle la vuelta. Me gustaría que el relato captara el movimiento, parecido al de un río que se desborda, de la caballería entrerriana que avanza sobre el núcleo de hierro de la artillería enemiga emplazada en la bajada de la llanura. Esa es la imagen real, el hecho histórico, digamos así, que intento narrar. Del mismo modo, el relato policial que estoy escribiendo sólo puede suceder en ese pueblo de la provincia de Buenos Aires, aunque nada de lo que cuento haya sucedido ahí.

– *Usted vive en Estados Unidos da clases en Princeton ¿Se percibe de forma diferente la realidad política argentina desde el extranjero?*

– Bueno, la realidad cambia cuando no hay sobreentendidos, ni supuestos, ni se tiene la experiencia directa, todo se vuelve más nítido, y parece más claro, pero eso no quiere decir que se entienda mejor. Estoy enseñando un curso sobre Sarmiento, sobre *Facundo* en realidad, y supongo –o imagino- que ese libro es el que verdaderamente me mantiene cerca de la realidad política argentina.

– *¿Qué opina de la cercanía de Kirchner a mandatarios como Chavez o Evo Morales? ¿Comparte la idea de que es necesario que los países latinoamericanos se unan frente al gigante estadounidense?*

– Todo el que se enfrenta con los Estados Unidos, y más que nunca en estos tiempos, es visto con simpatía en América Latina. Las críticas que antes eran exclusivas de la izquierda se han gene-

---

**«Todo el que se enfrenta con los Estados Unidos, y más que nunca en estos tiempos, es visto con simpatía en América Latina»**

ralizado y casi nadie que sea honesto duda hoy de que el estado norteamericano tiene una política criminal. En los años de la hegemonia neo-liberal, Estados Unidos era presentado como el modelo ideal al que se debía imitar si se quería acceder al llamado primer mundo. Hoy, distintos paises latinomericanos (Chile, Brasil, Venezuela, Bolivia, la Argentina entre otros) están buscando su propio camino. La idea de la unidad de América Latina es una aspiración legítima que nació con las luchas de la independencia. Pero al mismo tiempo cada vez está más claro que América Latina -como lo han planteado Darcy Ribeiro o Edouard Glissant-, antes que un conjunto de naciones, es una articulación de áreas culturales muy diferenciadas -el Caribe, la zona andina, el Río de la Plata, para nombrar sólo algunas-. Y que cada una de esas regiones tiene sus propias tradiciones y su propia historia más allá de las fronteras estatales. Podríamos imaginar un futuro en el que esas zonas, relativamente autónomas, establecen conexiones y redes a partir de sus diferencias culturales. Pero como todas las utopías se trata en realidad de un modo de pensar el presente.

– *¿Qué le parece que al final las elecciones en Argentina se reduzcan a elegir entre dos candidatos peronistas?*

– Lo raro sería lo contrario. Desde 1945, es decir, desde hace más de medio siglo, en la Argentina todos los presidentes que gobernaron sin ser peronistas (Frondizi, Illía, Alfonsín, De La Rua) no pudieron terminar su mandato. Por otro lado ha sido imposible -para la derecha y para izquierda- constituir un partido político o un movimiento que fuera una alternativa frente al peronismo. Luego de que los militares han dejado de ser vistos como una solución dictatorial a ese dilema, parece haber desaparecido la posibilidad de un afuera del peronismo. Como si el peronismo igual que el mundo de Tlön en el cuento de Borges, se hubiera superpuesto con la realidad. Y hablado de eso, alguna vez habrá que estudiar la presencia del peronismo en el concepto borgeano de realidad. Borges decía que los peronistas eran incorregibles y

---

**«En Argentina ha desaparecido la posibilidad de un afuera del peronismo»**

me parece que se estaba definiendo también a sí mismo. Borges (al menos su estilo) también es incorregible.

– *¿Cree en la responsabilidad política o social de los escritores? ¿Y en la capacidad de la literatura para cambiar las cosas?*

– Por supuesto que el escritor, como cualquier otra ciudadano, tiene responsabilidades políticas. Ahora bien, esas responsabilidades ¿son específicas? Ahí está todo el debate. Quizá esa responsabilidad es del orden del lenguaje. La literatura sería una crítica práctica de los usos sociales del lenguaje (pero no sería eso sólo, claro).

– En su relato Nombre falso recoge una cita de su admirado Roberto Arlt : «En nuestro tiempo el escritor se cree el centro del mundo. (...) Todos nosotros, los que escribimos y firmamos, lo hacemos para ganarnos el puchero. Nada más. Y para ganarnos el puchero no vacilamos en afirmar que lo blanco es negro y viceversa» ¿Comparte de algún modo esta visión desmitificadora de la figura del escritor?

– Sí, por supuesto, pero no sé si en esos mismos términos. Tal vez ahora podríamos agregar: *para figurar en los medios no vacilamos en afirmar*, etc. Por otro lado sería muy útil hacer una historia de la literatura analizando el modo en que se ganan la vida los escritores.

– *¿Ha encontrado su propia respuesta a la pregunta «por qué escribe»?*

– Digo siempre –otra vez un chiste, para decir la verdad- que uno escribe para saber qué es la literatura.

– *En* El último lector *reflexiona sobre el receptor de la obra literaria. ¿Cómo es su relación con los lectores? ¿Piensa en ellos cuando escribe?*

– Tengo un amigo que lee mis libros antes de que se publiquen y que funciona para mí como el representante de todos los lectores. Nos conocimos en La Plata cuando entramos en la universidad, él estudiaba filosofía, y desde entonces ha leído todo lo que

---

**«Ernesto Sábato ha hecho de la retórica del silencio una profesión lucrativa»**

he escrito (incluso lo que no he publicado). Podríamos considerarlo –como a todos los lectores- un doble, pero también un antagonista, un censor y también una víctima. (Debe estar harto, pero ya no se puede echar atrás porque cualquier gesto que haga es interpretado por mí en relación con lo que escribo.)

– *En 1980 publicó su novela* Respiración artificial, *que fue muy celebrada por la crítica, pero la siguiente,* La ciudad ausente, *tardó doce años en aparecer. ¿Estuvo usted a punto de convertirse en otro de esos escritores que dejan de escribir, como Juan Rulfo o Jaime Gil de Biedma?*

– Sabemos que se publica más de lo que se escribe. Y que Rulfo o Macedonio Fernández han sido siempre un modelo ético para todos nosotros. Sólo dos libros publicados en vida. Sabían hacer silencio. En mi caso, no fui tan consecuente, en 1986 publiqué *Crítica y Ficcion* y en 1988 publiqué *Prisión perpetua*. Pero las novelas me llevan mucho tiempo. Incluso ahora, hace diez años que no publico una novela y sigo trabajando en *Blanco nocturno*, no es que la mejore, más bien al contrario, sencillamente la vuelvo a escribir. En la Argentina el que ha hecho de esa retórica del silencio una profesión lucrativa es Ernesto Sábato. Lo hemos criticado mucho por su manera tan locuaz de quedarse callado, aunque la verdad es que sus novelas son buenas, a pesar del tiempo que tardó en escribirlas (en especial *Sobre héroes y tumbas*, un melodrama gótico a la Faulkner muy bien hecho, con incesto incluído).

– *Sin embargo nunca ha dejado de escribir en ese diario que empezó a los dieciséis años...*

– Bueno los diarios son, casi por definición, inéditos, tienden a ser una escritura privada, sin lectores, y eso define su tono. Aunque se publiquen, conservan siempre ese aire persecutorio y un poco secreto que es la clave del género. En estos días estoy leyendo un diario excepcional, *El cuaderno gris* de Josep Pla. Está muy bien escrito, aunque lo leo en traducción. También me gusta

---

**«Un guión es un relato donde el lenguaje no importa. El guión es el grado cero de la escritura»**

mucho el *Diario* de Rosa Chacel, sus observaciones sobre el mundo cultural de Buenos Aires son muy sagaces y se parecen a las de *Diario argentino* de Gombrowicz, que es de la misma época

– *En alguna ocasión ha comentado que el mejor crítico es un escritor. Para usted ¿en qué radica la diferencia entre un escritor y un critico literario a la hora de interpretar y valorar un texto?*

– Los escritores que escriben crítica, como Pound o Pasolini o Auden, leen de un modo muy particular. Están siempre atentos a la forma, se interesan más por la construcción que por la interpretación, se preguntan cómo está hecho un libro antes de preguntarse qué signfica. *Call me Ishmael*, por ejemplo, el libro de Charles Olson sobre *Moby Dick*, es uno de los más grandes libros de crítica que se han escrito.

– *Ha adaptado para el cine varios textos literarios, como «El impostor», de Silvina Ocampo, para María Luisa Bemberg; el* Diario para un cuento, *de Cortázar, o* El astillero *de Onetti, para David Lipzyc. También ha sido llevada al cine una novela suya,* Plata quemada. *¿Cuál es su idea, después de todo eso, de las relaciones entre el cine y la literatura?*

– Un escritor que escribe guiones entiende inmediatamente la diferencia. Un guión es un relato donde el lenguaje importa poco. Hay que escribir los diálogos, desde luego, pero los diálogos que se escriben para el cine no tienen nada que ver con la literatura. El guión es el grado cero de la escritura, es pura construcción de situaciones. La experiencia de la adaptación de textos literarios es, por eso mismo, muy interesante. Hay que leer muy bien la novela que se va adaptar y esa lectura es una interpretación, en el sentido musical del término. Hay que tocar una melodía que a veces es invisible y está como perdida en el texto. En el caso de *El Astillero*, una novela que yo conocía muy bien, tardé mucho, al escribir la adaptación, en comprender que el protagonista del libro no es Larsen, ni siquiera Petrus, sino Gálvez, el suicidida, que parece tener un lugar muy lateral en la trama. Lo más divertido del asun-

---

**«El premio por adaptar al cine *El astillero* fue saber que a Onetti le gustó el resultado»**

to fue que Onetti tenía que leer y aprobar el guión, así que en un sentido, la adaptación fue escrita para él. Y fue una gran alegría para mí, saber que le había gustado.

– *Algunos de sus cuentos los escribió frente a una misma ventana «mirando las azoteas y las cúpulas de Buenos Aires». ¿Le influye de alguna forma el lugar en el que escribe? ¿Y cómo es hoy ese lugar, qué es lo que ve cuando alza la mirada?*

– En realidad sigo escribiendo en una pieza que da sobre los techos de la ciudad en Buenos Aires y también frente a una ventana que da al jardin de atrás de mi casa, aquí en Princeton. No puedo escribir en cualquier lado, o mejor sería decir, prefiero escribir en un ámbito familiar. He escrito en bares, en hoteles, en casas ajenas pero han sido siempre notas o apuntes o fragmentos (aunque ahora me doy cuenta de que quizá esa es mi verdadera escritura).

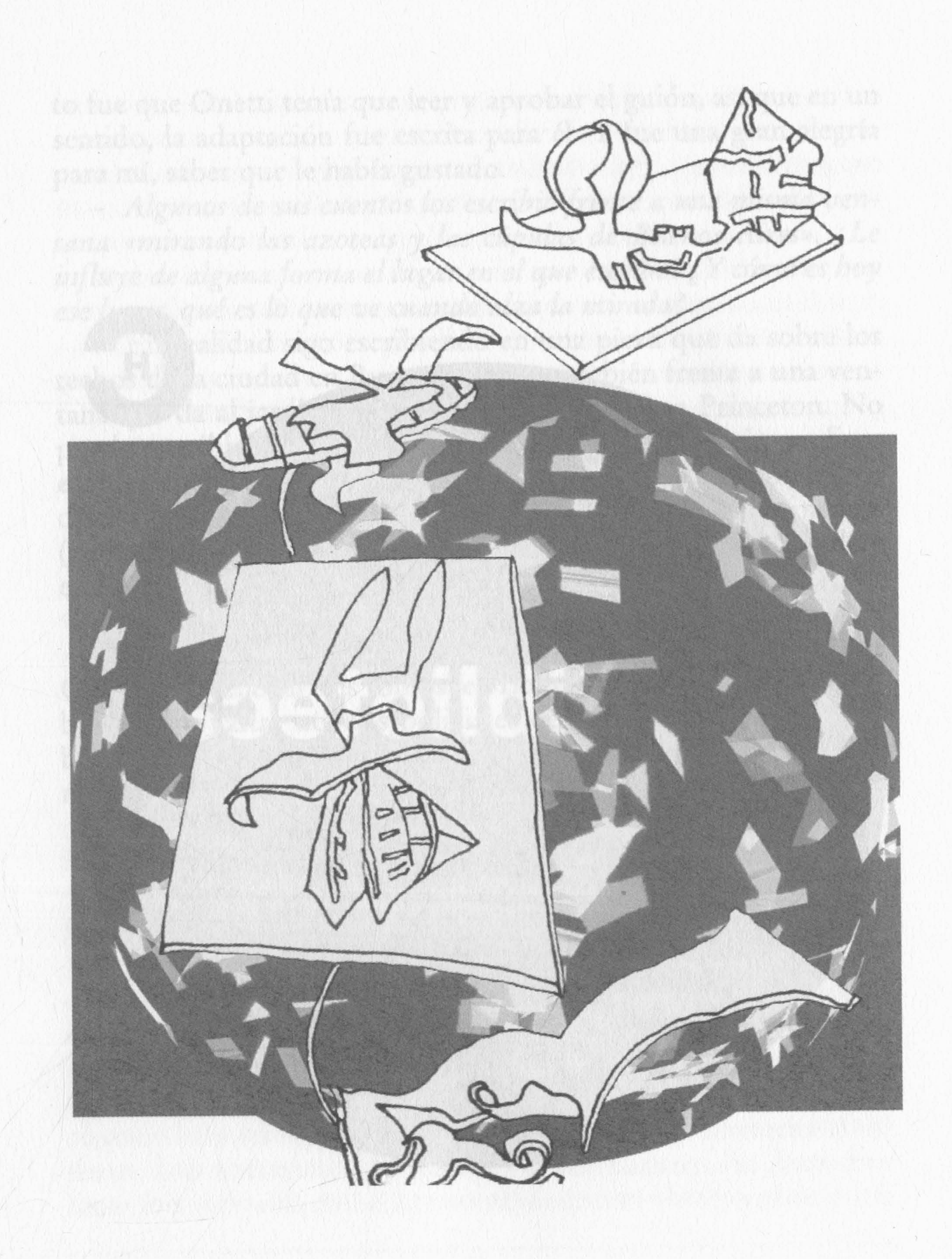
– *¿Qué libros hay en su mesilla de noche?*

– El *Dietario* de Pla, del que le hablé y una larga biografía de Graham Greene en tres tomos, escrita por Norman Sherry. También tengo varias novelas policiales de Amanda Cross. Diarios, biografías y novelas policiales, esas son mis lecturas favoritas, y nocturnas

– *¿Qué hará en cuanto deje de contestar esta entrevista?*

– Me voy a ir a nadar un rato ©


Biblioteca



# Los tiempos de la emoción

## Eduardo Mendicutti

*El corazón helado* es una novela muy emocionante.

Es, desde luego, una demostración de sabiduría narrativa, un rotundo ejemplo de ambición narradora con causa, porque una historia como la que aquí se cuenta sólo puede contarse bien desde la ambición de una novelista dispuesta a echar el resto y a dejarse en el empeño lo que haga menester. Y es, desde luego, una novela apasionada, embravecida, expansiva, compleja, seductora, vigorosa, reivindicativa, republicana, roja.

Pero es, sobre todo, muy emocionante.

Porque es dolorosa, y trágica, pero delicada, y sensual, y a veces divertida, con ese humor vitalista y de supervivencia, un humor ocasional, rápido, pero certero, ese tipo de humor, tan difícil, y tan meritorio, entreverado en ocasiones de desesperación o de coraje o de melancolía, que tantas veces ha servido como protección y como alivio a tantos hombres y mujeres machacados por la vida y por la Historia.

### Perdedores

*El corazón helado* es una historia de perdedores. Sólo que algunos de esos perdedores, los que durante tantos años han sido definidos como «los vencidos», en realidad nunca se dejaron vencer y siempre conservaron lo que de veras merece la pena conservar: la

---

*El corazón helado*: Almudena Grandes. Editorial Tusquets, Barcelona, 2007.

dignidad, la fidelidad absoluta a aquello en lo que creyeron, la conciencia alerta, y la limpieza de corazón. Los otros perdedores de esta historia, los que durante tantos años han sido definidos como «los vencedores», van enseñándonos en *El corazón helado*, página tras página, todo lo que en realidad perdieron en ese supuesto camino victorioso: el verdadero sentido de la lealtad, de la gratitud, de la nobleza de espíritu y de la justicia.

Y, sobre todo, esos supuestos vencedores perdieron la propiedad de la auténtica emoción.

Porque *El corazón helado* es, sobre todo, una novela muy emocionante, pero lo que nos emociona, lo que nos conmueve de verdad, una y otra vez, a lo largo (en realidad, a lo corto) de estas mil páginas, es la fuerza, la fidelidad, la temeridad, la desdicha, la resistencia, la generosidad, el coraje de quienes lo perdieron todo, porque se lo quitaron todo, pero se empeñaron en retenerlo todo, en resguardarlo todo en el fondo de su alma.

Y en medio de esos dos bandos de perdedores que atraviesan la novela desde la Guerra Civil hasta la Transición, están, con su devastadora pero radiante historia de amor, Álvaro Carrión Otero y Raquel Fernández Perea, una pareja de hoy mismo, de ahora mismo. También ellos, sin comerlo ni beberlo, son perdedores, aunque nunca dejarán de pelear por vencer sobre todas sus pérdidas, pero son perdedores y lo descubrirán de manera abrumadora y sin remisión conforme se vayan descubriendo el uno al otro, que es lo mismo que decir conforme vayan descubriendo lo que uno y otro cargan en sus respectivos pasados familiares. Toda la historia reciente de este país, toda la tragedia de las dos Españas, toda su fatalidad heladora, gravita sobre el presente de Álvaro y Raquel, sobre sus recelos, sus revelaciones, sus huidas, sus regresos, sus penas y sus gozos. Por eso, seguirles desde que se descubren el uno al otro por primera vez, durante el entierro del padre de Álvaro, hasta que Raquel le abre la puerta a Álvaro sin decir nada, sin necesidad de decirle «sube», «y él entra en un ascensor diminuto con la maleta de los viajes largos y su historia a cuestas», seguirles a lo largo de su apasionada, complicada, dolorosa, delicada, emocionante historia de amor, es abrir un libro caudaloso, multitudinario, inevitable, imparable, inolvidable. Esta novela.

## Del lado de la emoción

*El corazón helado* es una novela que, para qué negarlo, toma partido. Pero toma partido porque no tiene otro remedio. Y eso que los personajes, todos y cada uno de los hombres y mujeres de la novela, viven en ella de verdad, con sus propias y complicadas historias familiares, con sus complejas personalidades, con sus seguridades y sus dudas, con sus miserias y sus gestos nobles, con su dignidad y sus flaquezas.

Hay un admirable tino del narrador omnisciente de la mitad de los capítulos de la novela para penetrar en las vidas de sus personajes más ruines sin esquivar aquellos rasgos que quizás, en algún momento, en algunas circunstancias, pudieran justificar su comportamiento, sus mezquindades, sus canalladas, sus traiciones –incluso las más terribles e incomprensibles– y su apuesta interesada por el olvido, cuando el olvido juega a favor de ellos, que es casi siempre. Por eso, en esta novela, hay muchos momentos que tienen una extraña dignidad aunque estén protagonizados por personajes que, sin embargo, van revelando constantemente su miseria moral.

Y al contrario. En la novela también hay momentos de debilidad, de flaquezas lacerantes, de decisiones oscuras e hirientes, protagonizadas por algunos de los mejores personajes del libro, los más nobles, los más leales, los más generosos, los más hermosos. Así es la condición humana, una mezcla de luces y de sombras, aunque, desde luego, hay condiciones humanas y condiciones humanas. Y, en *El corazón helado*, como en la vida misma, la verdadera emoción, y la más poderosa, la más contagiosa, la más duradera, la más memorable – en realidad, la que al final el lector identifica como la única emoción que merece la pena – es la de esos hombres y mujeres en cuyas vidas de sufrimiento y resistencia las luces de la condición humana son deslumbrantes, y las sombras, las justas e inevitables para que todos comprendamos que no son santos capaces, por designios supremos, de aguantar lo que les echen, sino criaturas de carne y hueso con unas dosis de entereza y grandeza interior cuyo mérito corresponde exclusivamente a ellas.

Por eso he dicho que esta novela no tiene más remedio que tomar partido. Porque, a la hora de tomar partido, y después de

todas las teorías y todas las reflexiones y todos los datos que sean precisos y pertinentes, nunca hay mejor guía que la emoción.

## El arte de contar

Claro que, en una novela, si los momentos emocionantes no se apoyan en una rigurosa y potente técnica narrativa, se quedan en puros desagües sentimentales. Y la técnica narrativa de *El corazón helado* es espectacular. Una gran novela como ésta no se puede construir, no se puede sostener sin un dominio casi insultante de las técnicas de contar. Unas técnicas de contar que, fundamentalmente, se centran en tres asuntos mayores: el punto de vista, el manejo del diálogo y otras construcciones coloquiales, y el manejo del tiempo.

En *El corazón helado*, el punto de vista se desdobla: por una parte, está la narración en primera persona que hace Álvaro Carrión, y por otra, el relato de ese narrador en tercera persona que sigue todas y cada una de las demás historias de la novela. Esta tercera persona narrativa tiene su raíz en la novela decimonónica, en la novela galdosiana, pero en su despliegue no tiene nada que ver con ella. Es una voz siempre enormemente respetuosa con el lector, una voz que no se permite apropiarse en crudo de los sentimientos y pensamientos de los personajes, y que logra siempre emocionarnos a partir de situaciones o expresiones concretas, perfectamente trazadas, desarrolladas y resueltas. Dicho de otra manera: la voz narradora no se dedica a contarnos lo que los personajes cuentan o recuerdan, sino a mostrar a esos personajes en unas circunstancias que van empapándose, poco a poco, o de una manera muy impulsiva y atrevida, de emoción. Y en cuanto a la voz de Álvaro y su narración en primera persona, no creo que se pueda alcanzar una mejor combinación de honradez narrativa y poderosa cordialidad, entendiendo la cordialidad como el conjunto de todas las vicisitudes emocionales posibles, desde las más gozosas a las más dolorosas.

El uso del diálogo y de otras construcciones coloquiales es, en esta novela, por decirlo sin más rodeos, puro virtuosismo. La manera de hablar de cada personaje y lo que dicen y cuentan, en

cada momento de sus vidas, están ahí, recreados con una nitidez y una expresividad magníficas, bien mediante los diálogos en su presentación habitual, o bien incorporados a la narración, entrometidos en la narración con una osadía, una naturalidad, un ritmo y una sonoridad acaparadoras, y no se me ocurre un adjetivo más apropiado. Por eso *El corazón helado* es también, constantemente, una hermosa epifanía de palabras siempre reconocibles, y de sus ecos, siempre sorprendentes.

Pero es quizás en el manejo del tiempo narrativo donde *El corazón helado* resulta más singular y seductora. Contar todo ese periodo de tiempo de la historia de España, desde las vidas de tantos personajes, podría hacerse de una manera lineal y según una composición clásica, estrictamente cronológica, pero se me antoja que eso requeriría al menos cincuenta tomos. Almudena acierta a desplegar la historia mediante una mezcla sapientísima de los tiempos, una combinación en la que no participan solamente el presente y el pasado, con la abundante, libérrima y, sin embargo, disciplinada utilización del originalmente cinematográfico *flash back*, sino también, del futuro, con un sentido fulgurante de la anticipación, con llamadas de atención repentinas y perfectamente colocadas a la huella imperecedera que determinados acontecimientos o determinadas emociones dejarán de por vida, y sin comparación posible con ninguna otra, en el corazón y la memoria de los personajes. En esto punto, tengo que advertir que el lector siente más de una vez que la novelista se comporta con los lectores de una manera algo perra: el lector está leyendo alguna de las historias apasionantes del libro, y está deseando, está necesitando saber YA cómo termina, y entonces la narración se interrumpe, se ensancha, se ahonda, se enriquece, y el desenlace se aplaza. Y regresa luego, en algún momento, certeramente enganchado a una imagen, un diálogo, una situación, y, por encima de todo, una emoción. Por eso hay que decir, enseguida, que el lector jamás se queda frustrado por esa manera de la novelista de jugar con su interés, incluso con su intriga –y habrá que señalar especialmente el prodigioso modo de rematar cada capítulo– porque todo lo que le ofrece a cambio es más verdad, más memoria y más emoción.

Se me podrá decir que ya está bien de emociones. Lo siento, aún me queda una. Y es que la novela ofrece a los lectores anda-

luces una especial y maravillosa oportunidad de emocionarse. Hacia la página 600 se narra la visita a España, que no el regreso, a mediados de los sesenta del siglo pasado, de Ignacio Fernández Salgado y Raquel Perea, los que luego serían padres de Raquel Fernández Perea. Es la época en la que está arrancando en España el desarrollo turístico, y ese chico y esa chica que han nacido en Francia, hijos de exiliados españoles, sienten un despego lógico de la sobredosis de nostalgia y de reivindicaciones republicanas de sus padres y de sus abuelos. Pero llegan, en un típiquísimo viaje turístico, a Andalucía. Y aquí se produce la revelación, la identificación con la peripecia política, vital y sentimental de sus padres y de sus abuelos. Utilizando materiales de los que cualquier otro novelista español me temo que ahora huiría como del diablo, por lo que tienen de imágenes excesivamente evidentes, según algunos, de lo típicamente español –el flamenco, el baile, la Semana Santa, los monumentos más fotografiados y promocionados de las ciudades andaluzas, el jamón serrano, el vino...– Almudena Grandes levanta en el corazón de ese muchacho y esa muchacha todo un homenaje a la memoria necesaria y compartida, incluso por parte de quienes no han tenido ocasión de vivir todo lo que es imprescindible recordar. Si yo tuviera alguna mano en la Junta de Andalucía, me ocuparía de que esas páginas de *El corazón helado* recibieran el reconocimiento que se merecen.

En cualquier caso, el reconocimiento brotará en los ojos de cada lector cada vez que la emoción le ponga el corazón en un puño. Constantemente ©

# Extraordinariamente vivo

Javier Lorenzo Candel

Ante la obra poética de Mario Benedetti es necesario mostrarse como un inagotado caminante en busca de los lugares más hermosos de su propia literatura, y digo esto porque uno no puede dejarse llevar por su poesía como si fuera un turista desorganizado que atiende tanto a los monumentos que se cruzan en sus rutas diarias como a los sonidos de los coches o las sirenas de una u otra ciudad, de uno u otro país.

Pero el lector avisado aprende a ir caminando por los nuevos poemas de Benedetti con el paso justo, disfrutando del mensaje que el autor frecuenta, dejándose llevar por el ambiente creado para la ocasión, por la ocasión que va dejando su propio ambiente.

Y una vez más, el poeta uruguayo nos acoge en sus circunstancias de vida, nos ofrece sus sentimientos más transcendentes en un puñado de poemas casi definitivos que tienen como registro fundamental, la pérdida, el dolor, el final esperado, aquel que, a pesar de todo, nunca se espera.

Con *Canciones del que no canta*, Benedetti, mucho más alejado del poema político e instalado en el sentimental, deja la palabra para que sea el lector el que la diga, él propone la carga emotiva de su verso para que el lector, el trovador, el cantor reviva el mensaje y, haciéndolo suyo, sea capaz de transmitirlo. Porque la poesía del uruguayo sangra desde la cita y va derramando recuerdos que, como hitos de una vida, vienen a adueñarse del camino final, de aquel camino que nos va quitando amor para dejarnos solos ante la pérdida, desolados en el último tramo, aquel que empuja, seguramente, hacia la eternidad.

---

Mario Benedetti: *Canciones del que no canta,* Visor, Madrid, 2007.

Es necesario entonces aprender a decir aquello que Benedetti nos propone. Y esto no es otra cosa que intentar ser el sonido de «esta canción de los que no cantamos/ (que) andará un tiempo huérfana de música». Parecería aquí que la voz que el poeta uruguayo llegó a ser para muchas generaciones quedara en suspenso, aletargada, enferma del daño propio de la vida. Aquella voz armada de deseos, de intenciones, de lucha, se hubiera precipitado, desde la pérdida, al origen del silencio como si ahora sólo tocara callar. Pero en el transcurso de la lectura nos damos cuenta de que, afortunadamente, no hay silencios que pueden suplir al sentimiento del poeta. Todo queda dicho y de qué forma.

Cuatro partes componen *Canciones del que no canta*, cuatro maneras diferentes de acercarnos a los últimos poemas de Benedetti. La primera se adentra formalmente en el género canción, que ya había sido tratado, apoderándose del octosílabo como el elemento fundamental del ritmo. Entre títulos de gran interés como «Eros» en el que el sentido del humor rebrinca en cada verso, o «Calidoscopio» mucho más trascendente y con un guiño literario muy cervantino en los últimos versos, asistimos también a la lectura de la «Milonga de los perdedores» o «Milonga de la vejez» en las que se propone el tema, obvio desde el título, que se abrirá de una manera definitiva en otras partes del libro. La voz del tango se mantiene intacta en cada uno de los poemas referidos, la voz de Adriana Varela o de Susana Rinaldi, como una propuesta personal para poner sonidos, tal y como el autor nos solicita, a esta primera parte.

La segunda parte de *Canciones del que no canta* está dedicada por entero a la forma soneto. El autor nos enmarca estos versos con el título «Sonetos con destino», donde cabe destacar algunas de las composiciones más bellas del libro. Aquí Benedetti todavía nos zarandea con problemas morales, con desconciertos propios de la sociedad, con las políticas de los hombres y las del sentimiento, con las durezas de lo cotidiano.

Y como si de un descenso a los mundos tremendos de la nostalgia se tratara, la tercera parte «De amor y de vida» se adentra de una manera definitiva en el dolor. Ya la soledad se hace con las estancias de la casa, ya el recuerdo se convierte en el único alimento necesario, ya la pérdida lo inunda todo: «la miro y la

recuerdo cómo era/ con su cariño de 24 horas/ y al verla ahora otra es su quietud/ cargo mi soledad en la mochila.». O estos versos de «Ayer»: «Me quedaré con el ayer contrito/ ensimismado mustio cabizbajo». La prueba elemental del desarrollo literario de esta tercera parte vendría muy bien definida por los títulos de los poemas que la componen. «Cenizas», «Fracaso», «Vejeces», «Orillas» y, desde luego, «Amparo».

La cuarta y última parte, titulada por el autor como «Más o menos», constituye el cierre necesario del libro que ahora comentamos. Benedetti tiene necesidad de abrir caminos suficientemente largos como para ir dando espacio a los pasos que quedan, y el autor apuesta por las preguntas cuyas respuestas amplifican la necesidad de seguir trabajando por ellos. Es curiosa la aparición de dos poemas dedicados al vuelo de los pájaros en los que, psicoanálisis aparte, la conquista del cielo se propone como tema. La necesidad de ser pájaro, la destreza de su vuelo, son descripciones que salvan de la dureza de una realidad terráquea más que terrenal, física más que psicológica. La filosofía se aparece como la moneda de cambio de la desolación.

Pero como un huso que describe la forma de *Canciones del que no canta*, los dos versos finales, pertenecientes al poema «Epílogo» concentran, mejor que cualquiera otros, aquello que yo he tardado tanto en descubrir con esta crítica. Dice el poeta: «Y así una noche llegaré en silencio/ al borde de mi último destino»

La voz ha sido oída, ningún sonido se ha dejado perder con la lectura. Benedetti permanece, aunque tenga intención de negarlo, extraordinariamente vivo **C**

# El aburrimiento, la vida, la animalidad

Mauro Caffaratto

«Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad» reúne unas lecciones impartidas por Martin Heidegger en la universidad de Friburgo durante el semestre de invierno de 1929. Los problemas tratados en estas lecciones se mueven en la órbita de *Ser y tiempo*[1], apuntando a un esclarecimiento del problema del ser mediante el análisis de las estructuras ontológicas fundamentales de la existencia, el *Dasein*[2].

La estructura del texto se deja dividir en tres partes. En la primera de ellas se trata del problema de la delimitación y naturaleza de la filosofía y la metafísica, preparando las preguntas por la tríada de conceptos: mundo, finitud, aislamiento, que dan título al curso. Sin embargo, no debe esperar el lector un análisis sistemático de estos problemas a lo largo del texto, pues la verdadera cuestión a la que apunta Heidegger en este libro es, como en *Ser y tiempo*, el problema del ser. Todo el desarrollo del curso conduce a las preguntas por la naturaleza del ser y su diferencia con lo ente. En relación con ellas se llevará a cabo el análisis del concepto de mundo. Sólo a partir de un concepto de mundo ya ganado

---

Martin Heidegger: *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad.* Traducción, Ciria Cosculluela y Joaquín Alb. Alianza Editorial , Madrid, 2007.

[1] Heidegger, M: *Ser y tiempo, Trotta, Madrid, 2003.*

[2] Sucede aquí lo siguiente: el subtítulo original de la asignatura a la que pertenecen estas lecciones rezaba, de hecho: *mundo, finitud, soledad.* Por ello el primer editor optó por este subtítulo. No obstante, en lo que es propiamente el contenido de las lecciones, Heidegger habla de *aislamiento* y no de *soledad.*

podrían esclarecerse los conceptos de finitud y aislamiento, cuyo análisis queda de lado durante el desarrollo de las lecciones.

El libro comienza proclamando la filosofía como algo incomparable con la ciencia, la religión y el arte. ¿Qué es, entonces, la filosofía? Heidegger recurre a unas palabras de Novalis: «La filosofía es en realidad nostalgia, un impulso de estar en todas partes en casa». Se introducen con esta cita de Novalis las dos cuestiones capitales de las que Heidegger se hará cargo: la relación de la filosofía con el temple de ánimo y el problema del mundo, que se deja oír en la expresión «en todas partes en casa». Según Heidegger los conceptos filosóficos tienen una índole propia, que los distingue de los empleados en las ciencias, son conceptos abarcadores: en ellos siempre se da algo como en un conjunto, ponen en juego una totalidad; y siempre ha de preguntarse por ellos desde la existencia, es decir, siempre teniendo en cuenta el carácter ontológico esencial del ser humano. Estos conceptos han de arrebatar al filósofo, despertando en él un temple de ánimo adecuado para el filosofar.

A partir de aquí entramos en la segunda parte del texto, donde se estudia el problema del aburrimiento como el posible temple de ánimo fundamental de nuestra época. Tras una escueta revisión de teorías acerca de la naturaleza del hombre actual donde comparecen Nietzsche, Scheler o Spengler, se pregunta Heidegger si la característica esencial del hombre de su tiempo[3] no es el estar aburrido de sí mismo, la falta de misterio en su propia existencia llena de indiferencia. La analítica del aburrimiento distingue tres posibles modos de aburrirse: Uno puede aburrirse *de* algo, como cuando se espera en una estación. Uno puede aburrirse *en* algo, como cuando la fiesta se nos hace aburrida aunque no haya nada aburrido en particular. Y también puede darse el aburrimiento profundo, el más relevante en sentido filosófico: simplemente, uno *se*[4] aburre. En el aburrimiento hay un pasatiempo con el que

[3] ¿Se puede decir que es ya el hombre de *nuestro* tiempo? Desde esta perspectiva la respuesta tal vez dependería de si las llamadas *nuevas tecnologías* han abierto alguna clase de brecha en nuestra percepción de la distancia, o si la diferencia con las *antiguas* es sólo de grado.

[4] *Es ist einem langweilig*. La construcción es impersonal, como en el español *llueve*. Uno *se* aburre, pero del mismo modo que *llueve*, que *hace frío*. No nos aburre, en este caso, ni esto ni aquello. Pero tampoco es uno mismo el que, por

se lucha contra el propio aburrirse; al ver cómo se configura este pasatiempo, salen a la luz los dos momentos estructurales del aburrimiento: el dejarnos vacíos y el darnos largas. En el aburrimiento, algo nos deja vacíos y algo nos da largas. En este quedarnos vacíos el tiempo nos da largas, su curso se alarga y se vuelve lento. Pero el aburrmiento profundo no admite pasatiempo; en ese estado todo se vuelve indiferente, lo ente en su conjunto –es decir, el mundo– se nos vuelve indiferente, todo da igual. Pero esta indiferencia apunta negativamente a las posibilidades más propias de nuestra existencia, que yacen dormidas. En este aburrimiento profundo estamos anulados por el tiempo, que nos empuja a la resolución en el instante. Mundo, posibilidad existencial, horizonte temporal, instante: los grandes temas de la filosofía heideggeriana de esta época comparecen ante el problema del aburrimiento profundo. Este aburrimiento profundo no será, en definitiva, el temple de ánimo esencial de la época: pero en él se ha ganado el camino hacia el concepto de mundo, cuyo análisis constituye la tercera parte del libro.

En el aburrimiento profundo nos oprime la indiferencia hacia lo ente en su conjunto. Lo ente tomado en conjunto apunta a la idea de mundo. El mundo se caracteriza aquí como la manifestabilidad de lo ente en cuanto ente en su conjunto. Esta idea se esclarecerá mediante tres tesis conductoras: la piedra es sin mundo. El animal es pobre de mundo. El hombre es configurador de mundo. Los extremos quedan claros: el hombre, desde luego, tiene un mundo, más allá de qué quiera decir técnicamente configurar. La piedra no tiene mundo. Pero el animal: ¿Está más bien del lado de la piedra o del lado del hombre? La pobreza puede ser una falta gradual de mundo, con lo que el animal se asemejaría al hombre, o una carencia de mundo, un ser-sin-mundo, como la piedra. Se trata de alcanzar, pues, la esencia de la animalidad. El animal es, antes que nada, organismo: no se debe entender el organismo como un conjunto de herramientas dispuestas para un fin,

---

sí solo, como si fuera él mismo el culpable del asunto, se aburre porque no encuentra ocupación o está esperando algo. Más bien el aburrimiento, simplemente, *se da*, le sobreviene a uno. Esta característica es la que constituye el núcleo ontológico del aburrimiento profundo.

como un proceso de adaptación al medio o mejora de la especie... todo ello lleva a una visión o bien mecanicista, o bien vitalista de la vida, de las que Heidegger quiere apartarse. Se entiende el organismo desde la idea de capacidad: el ojo no sirve a la visión como una herramienta o un instrumento, sino que más bien el ojo es uno con el ver, con la capacidad de ver. A partir de aquí, se interpreta la esencia de la animalidad como un cierto estar hechizado, el perturbamiento. El animal está perturbado por el medio: está abierto a él de una forma predeterminada, respondiendo a estímulos en virtud de lo que nuestro autor llama el anillo de deshinibición, que determina las respuestas del animal al medio. Pero en el medio lo ente nunca se le da al animal como tal. Él se conduce entre los entes: el sol, las flores, la hierba... pero nunca se le dan como tales. El sol nunca se le da al animal como tal sol, sino que tan sólo puede llegar a ser para él un estímulo. La manifestabilidad de lo ente en cuanto que ente en su conjunto es algo que le está vedado al animal: éste está abierto a lo ente, pero nunca se le da esto ente como un mundo, sino tan sólo bajo el modo del perturbamiento.

El hombre es configurador de mundo. Hemos visto ya ganado un concepto de mundo, la manifestabilidad de lo ente en cuanto tal en su conjunto. Configurar el mundo quiere decir: darse un mundo, tener una visión de ello y abarcar el mundo. ¿Qué se menciona con el «en cuanto tal»? Al animal le está abierto, en cierto modo, lo ente. Pero siempre con la mediación de su perturbamiento, nunca como tal ente. Ente en tanto que ente, no como esto o como aquello, piedra, verde, hombre, sino por mor de aquello por lo que lo ente es ente, el ser. ¿Qué es ser? ¿Qué diferencia guarda con lo ente? Se ponen así en relación el problema del ser y la delimitación del concepto de mundo. Heidegger lleva aquí a cabo un viaje por la historia de la metafísica y de la idea de *lógos*, atendiendo especialmente a la constitución ontológica del enunciado, el *lógos apophantikós*. El enunciado es el decir susceptible de verdad o falsedad, el enunciado muestra u oculta algo. En él, lo ente, por tanto, se hace manifestable. Pero la manifestabilidad de lo ente no descansa en el enunciado: para que el enunciado pueda ser tal, tiene que darse una anterior manifestabilidad prelógica de lo ente a la existencia, en la que descansa el poder ser

apofántico de un decir. Esta manifestabilidad prelógica de lo ente, en la que lo ente se manifiesta en cada caso como en un conjunto, es decir, inserto en un juego de relaciones, siempre dado junto con otros entes, es la que permite el mundo como fenómeno existencial. La esencia del mundo y la configuración del mundo se verán, a la luz del problema del ser, como el acontercer fundamental de la existencia.

La publicación de este libro en lengua española viene a situarse entre las muchas obras de Heidegger que están siendo traducidas en estos tiempos a nuestro idioma. Frente a la gran cantidad de material del llamado «segundo Heidegger» que ha ido saliendo poco a poco del archivo y está siendo actualmente traducido, éste es un texto de la «primera época». Tanto la problemática que lo ocupa como especialmente lo que podría llamarse su método, es decir, el plantear la metafísica y la pregunta por el ser desde lo más íntimo y esencial de la existencia, hacen que estas lecciones vengan a complementarse con los análisis llevados a cabo en *Ser y tiempo*. Mientras que allí la idea conductora principal hacia un posible esclarecimiento del problema del ser es la temporalidad, aquí es el concepto de mundo en su manifestabilidad. Desde el punto de vista de su relación con otros escritos de nuestro autor, lo más novedoso e interesante de estas lecciones es, posiblemente, el estudio del aburrimiento, la vida y la animalidad, en cuanto que no son un tema recurrente a lo largo de toda la obra de Heidegger. Otro aspecto reseñable de estas lecciones es que en ellas se empieza a dejar notar la influencia que Nietzsche ejercerá sobre nuestro filósofo, que no es aún decisiva años antes, durante la época de la redacción de *Ser y tiempo*.

En lo referente a la edición, se echa de menos, tal vez, una mayor profusión de notas, o un apéndice, que explique las variables interpretativas del traductor y la peculiar naturaleza de ciertos términos empleados por Heidegger en un sentido particular, si bien hay quien entiende esto como una intromisión en el texto. La edición consta de un pequeño epílogo del editor original que da una idea de la historia editorial de estas lecciones, que corresponden al manuscrito de Heidegger de los apuntes para el propio curso ©

# El alma, el cochero y la gallina

## Esther Ramón

Si hubiese que buscar referentes, asideros fijos que nos permitieran adentrarnos con paso firme en la literatura de Marosa di Giorgio (Salto 1978-Montevideo 2004), encontraríamos tan sólo unos pocos peldaños dispersos que no conducen a ningún piso superior, que yacen sin propósito alguno dentro de un vasto territorio natural siempre ahíto, siempre insatisfecho, que se devora y regurgita, y franquea una y otra vez sus propios límites, en un movimiento constante de cruce y transformación. Pisarlos brevemente, y respirar con el alivio de lo conocido: los mantos recamados y las brillantes pedrerías del modernismo, la animalidad etérea o perversa de Rubén Darío o de Delmira Agustini, y –como en ellos– un erotismo que mezcla sin pudores lo casto y lo depravado, el misal y el relato amatorio, los altares y los lechos.

Fuera de ellos sólo mapas internos, trazados por las extrañas figuras que los habitan porque se dibujan como puerto o acantilado, porque se anotan como inverosímil medida de altitud o temperatura, apunte climático, excepción de especie vegetal, humana o animal. Un lugar que puede visitarse pero no explorarse ni medirse, porque «la casa en que estamos... no está, no se ve».

En este *Camino de las pedrerías*, y como ya hiciera en los poemas de *Los papeles salvajes*, o en las narraciones de *Misales* o *La rosa mística*, Di Giorgio sigue conformando un mundo propio, regido por una actividad sexual desordenada, una intensidad contranatura que se mantiene sostenida por sus saltos constantes de uno a otro extremo (lo santo en ayuntamiento con lo demoníaco,

---

Marosa di Giorgio: *Camino de las pedrerías*, Cuenco de Plato, Buenos Aires, 2007.

lo feroz y lo virginal), entrelazados ambos en una unión imposible, prohibida, que sin embargo fluye con singular desenvoltura. Se polarizan también animales y flores, pero no para atribuirles cualidades de virtud o incontinencia, o de bondad y maldad, como ocurre en la animalística tradicional, dicotomía de evidente raigambre moralizante en la clasificación recopilada por Claudio Eliano en su *Historia de los Animales*, más tarde cristianizada en el Physiologus griego, y que deja su inevitable huella en los bestiarios medievales. Como apunta Ignacio Malaxachevarría «no tiene sentido hablar de bondad o malignidad en relación con los animales, y ello por la buena razón de que son ellos mismos, de que realizan sin dificultades la totalidad de su ser, actitud que en el hombre no llega ni a ser una aspiración, al relegar lo inconsciente, es decir, lo instintivo, lo oscuro y vergonzoso». En el universo de Marosa di Giorgio esta ley natural de la realización total del ser está vigente, y se supera, yendo aún más allá, en todas sus criaturas, incluidas las humanas: no hay buenos ni malos, víctimas o verdugos, amos o esclavos. Sólo existen diferencias, para que se produzca el diálogo, el intercambio –caníbal o unitivo–, en el panteísmo sexual con que la vida celebra su propia diversidad. Así también en el mundo de las flores: las clavelinas son como niñas, la «Señora Rosa» es la eterna novia, el nardo «nupcial y religioso» ofrece un «pecado blanco», el jacinto exhibe su masculinidad, y el clavel es rojo y salaz como un gallo, como un diablo. En el reparto cuidadoso de cualidades y después en la mixtura de especies se prepara una actividad transgesora que no juzga sino que se desarrolla vigorosa y aleatoriamente, explorando todas y cada una de las posibilidades de permutación.

Como expresa el poeta norteamericano Gary Snyder –en su estudio sobre la leyenda de los indios haida acerca del matrimonio entre un oso y una mujer, tan cercana a las narraciones de este libro– «hay gente que rompe las reglas por codicia y por tener un oscuro corazón. Ciertas personas son claras y rompen las reglas porque quieren saber. También entienden que hay que pagar un precio, y no se quejarán.»

Las criaturas que pueblan esta obra asumen el precio con alegría, e incluso parecen solazarse en él. Fieros animales: leones, osos, jabalíes o lobos, hincan sus dientes en la carne virginal, ofre-

cida, de las viejas-niñas –que han de palparse, la tersura de sus pechos o vientres para rememorar su edad y experiencia (porque sus personajes parecen vivir como en sueños, y no recuerdan determinados acontecimientos, como su casamiento, o la pérdida de la virginidad, ni tienen una conciencia clara del paso del tiempo). O pequeñas alimañas, insectos, pájaros y lascivos lagartos se instalan, anidan dentro de los cuerpos, que a su vez generan secreciones inverosímiles, flores y fluídos, o quedan abiertos, divididos, marcados. El fruto de estos amores se malogra, las mujeres ponen huevos y los rompen o comen, nace el monstruo inadmisible –y es «Cerdo Juan» o «Juan Cerdo» o se aborta su nacimiento.

El asesinato, el incesto, el bestialismo y el canibalismo son visitados con la inocencia de un vocabulario preciosista que bordea lo infantil en repeticiones («lo quiero y quiero»); en una confusión y mezcla de nombres («Me llamo Albert... O Alan. Y tú eres... Anastasia) que ratifica la mezcla y confusión de cuerpos, y evidencia una buscada imprecisión de los contornos, de los límites; y en una puesta en escena fastuosa, con escenografía y vestuario de cuento, con bosques, lobos y delantales, olores, sabores y texturas que se cocinan en las marmitas humeantes, prestas para ser paladeadas con el gusto por lo excepcional y lo raro, no como sinónimo de separación, sino de todo lo contrario.

Humores, tejidos, objetos punzantes y pequeños animales, agua azulada, agua de rosas, leche, sangre, entran y salen por los orificios de los cuerpos en constante metamorfosis. Para Bajtin, «a diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites.»

Así, en la apertura hacia lo externo, la combinatoria se revela casi infinita y se intensifica en sus formas. Los animales se huma-

nizan («...pasaban las vacas, unas con ropas, lentes; otra llevaba un pantalón»), los humanos asumen posturas y comportamientos animales, y el cuerpo se apresta a satisfacerse y satisfacer los apetitos de flores, insectos, ángeles, hadas, íncubos, súcubos, demonios, santas y brujas, de un jacinto, un hongo, un murciélago, o una voz, se estrecha el abrazo entre un infante y una anciana, y hasta entre un cuerpo y un alma. Porque, en estos parajes, «las almas eran como paños blancos con un reborde plateado».

Este último acoplamiento, el relato que lo narra, adquiere una significación especial. Un hombre que conduce de noche un carro lujoso, tirado por dos caballos, se apresta a cruzar no la Laguna Estigia, sino la «Laguna de las Rosas, de poca hondura». De pronto, justo antes de atravesarla, «delante del carro se paró un alma, y creció de golpe, y se hizo sombría, espesa, como un gran cortinado, como un cuerpo». (A este lado de la Laguna el alma casi se encarna en su antigua forma, casi recupera su volumen, asume de inmediato su apetito intacto, acaso acrecentado.) Los caballos «quedaron rígidos, tal vez ya muertos» y el cochero intenta fórmulas aprendidas en la infancia para ahuyentar a las ánimas, que se revelan ineficaces y pueriles, ya que, lejos de desaparecer, el alma se iba haciendo «más sombría y evidente». Inspirado por el terror, el conductor le propone al alma «tener una emoción». Tras satisfacer su lujuria, cree haber pagado el peaje que le permitirá proseguir su camino. Pero al subir de nuevo al carro, los caballos siguen fijos, y «el alma estaba enfrente y no se iba. Cerraba el paso». Así, el movimiento queda paralizado, no existe avance ni retroceso de este lado de la Laguna, demasiado cerca todavía para que el alma se vuelva enteramente cuerpo, a pesar de haberse de alguna manera materializado, y con el cochero a un paso de atravesarla y así irse diluyendo en alma, pero sin poder hacerlo. En ese punto sólo es posible un rictus de repetición, de infinito acoplamiento que no permite el desarrollo, la transformación, sino que supone –excepcionalmente en el universo de di Giorgio– el cese total del movimiento.

Insólito es también en este contexto de constantes y estremecidos encuentros el relato de la gallina que se casó sola. Muy decidida («Me caso. Hoy. Soy la que se casa»), la gallina busca un altar, pregunta por él, hasta que le señalan «el viejo altar de palos grises

donde habitaba Dios mismo», y allí se instala, pero no llega ningún gallo. La gallina sigue, pese a todo, adelante: «Me caso sola», afirma. «Más tarde vino algo, una cosa, algo, un gritito atroz». Y la narración termina así, misteriosa, inquietante. Y nos deja sabor de sacrificio, de soledad, de tragedia.

Transcurridas algunas páginas más, y por primera y única vez en este libro, la autora insiste de nuevo en el tema y retoma a su personaje, pero no avanza en la resolución ni nos da nuevas pistas. Sólo da marcha atrás e indaga en el tiempo previo al acontecimiento, y se detiene en la gallina, en su actividad febril, enferma, clueca, en su aspecto ávido, en el contraste de cada «pluma de su ser, blanca y parada» con la pechera, tan roja como su delirio. Antes de repetirnos, ya con la instancia de lo emboscadamente explícito, que sufrió «un trágico final».

Después de traspasados tantos umbrales, tantos límites, en la puerta última, a solas ante el misterio, ante la Laguna de las Rosas, la narración –como el cochero– ya no puede proseguir, se paraliza, y sólo es capaz de repetir sus gestos, reverberarlos, en la encrucijada entre los dos territorios, o ser la gallina y seguir adelante con el matrimonio, con la decisión, con el cónyuge último, terminal.

«Lo terrible era que no hubiese una tercera salida. Sólo irme o permanecer» ©

# Misteriosas maneras de volver a retoñar

## Raquel Lanseros

Como todo buen libro de poesía, *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos** guarda en su seno multitud de claves y significados que se van entreabriendo como pétalos a medida que nos vamos adentrando en su lectura. Gioconda Belli ha escrito un poemario profundamente emocionante y humano, que nos habla directa y espontáneamente de temas esenciales de la vida desde una valentía poco común. Con un lenguaje extremadamente rico que aúna magistralmente la suavidad y el vigor, Gioconda nos sumerge en su universo personal lleno de delicados matices, donde la sensualidad femenina y el compromiso social son firmes pilares en una visión del mundo emotiva y llena de vitalismo que se refleja en poemas tan bellos como *Morir soñando*: «/No quiero dormir/Perder el hilo del día/Con el pretexto de la oscuridad.//El cerebro me bulle/Como una colmena/Y el deseo de hurgar imágenes/Palabras posibilidades/Es mayor que el cansancio/»

La voz de Gioconda Belli es deliciosamente original en todas sus representaciones, y cómo no, también a la hora de abordar su propia condición de mujer sensible y creativa, voluptuosa y corpórea, sometida en tanto que ser humano a las desconcertantes leyes del paso del tiempo como se recrea vigorosamente en el poema *Cincuentipico:* «/De todas las pérdidas que empiezan/a los cuarenta,/la más dura de procesar para mí/ha sido ésta de no sentirme más/objeto del deseo./»

---

Gioconda Belli: *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos.* Ed. Visor, Madrid, 2007.

O en la magistral reflexión del poema *El temido cumpleaños*: «/El único poder del tiempo/es el que le confiere tu miedosa admisión./» No falta en este fascinante paseo poético que Gioconda Belli nos propone con su libro un homenaje emocionado a su compatriota Claribel Alegría, otra voz imprescindible de la poesía nicaragüense. Gioconda bautiza cariñosamente a su colega y amiga «Clara Claribel», apodo que da título a un emotivo poema: /«Dentro de ella hay una fuente/un frescor que limpia las penas/y las deja romas, manejables/pequeñas piedras que alcanzan en el bolsillo/cuando uno se despide de ella/y se va/».

La expresión poética de Gioconda se ha caracterizado desde siempre por su coherencia y unidad. Este poemario, merecedor del prestigioso Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla 2006 no es ninguna excepción. Las palabras brotan de su pluma con la misma naturalidad y belleza que el agua fluyendo de un manantial. Es el de Gioconda Belli un lenguaje rotundo, expresivo y cautivador, que se esparce a través de los numerosos registros comunicativos desde los que nos habla su voz poética. *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos* nos transporta a un universo personal rebosante de ecos culturales que son a la vez vivencias, paisajes, rostros y lecturas. Un ejemplo de ello encontramos en el poema *Reunión de poetas en Granada*, en el cual la poeta nos regala cual destellante pincelada una *bentrovata* referencia a Dante Alighieri, parafraseando el famoso primer verso de la Divina Comedia: «/pero en medio del camino de mi vida/no hay Virgilio que me lleve a conocer/lo que yace en el submundo de los corazones/». En este mismo poema, la poeta lanza al lector una serena interrogación sobre la utilidad actual de la poesía y la preocupación existencial: «/¿Dónde vamos con toda esta poesía a cuestas?/¿Cuál es el sentido de la vida?/».

Gioconda Belli posee una admirable trayectoria como escritora comprometida con los problemas de su país y, en general, de toda la realidad que la circunda. Conmovedores son los poemas que la autora le dedica a Nicaragua, su hermosa tierra natal: «/Es pobre mi país/pero brilla como un cielo caído al descuido sobre la tierra/». En el poema *Carga cerrada –Potpurri poético–*, la emoción sugestiva alcanza tal intensidad que el lector debe a veces hacer breves pausas para digerir tanta belleza simbólica: «/Nica-

ragua, mi amor,/mi muchachita violada/levantándose, componiéndose la falda/grita se pone brava furiosa/parece mentira cuanta bulla mete y como se resiste/»; «/Mi tierra de fuego y agua/hablaste con voz ronca de país endiablado/Shhhhhh, callate ya paisito cansado de llorar.//¿Quién le canta una canción de cuna a Nicaragua?/»

Hondo y sugestivo libro de poesía de una escritora inteligente e intuitiva que está en permanente contacto tanto con su condición sensual y sensórea de mujer como con la responsabilidad social de la que jamás abdica como autora. Gioconda Belli se siente a sí misma y siente al mundo y a sus congéneres, dotando al lector de nuevas y vibrantes claves de interpretación de sí mismo: «/Todos los días hombres mueren en el mundo/como hojas que se desprenden/y caen silenciosas en el sendero del bosque./Todos los días/hay ruido de lágrimas en el mundo/por ese árbol humano que se deshoja./»

Destilan sus versos un entusiasmo vital tan contagioso que insufla en el lector, como la misma autora expresa bellamente: «misteriosas maneras de volver a retoñar». *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos* es sin lugar a dudas una emocionante crónica reflexiva y sentimental de un mundo personal, el de Gioconda Belli, tan original y sugestivo que ningún amante de la buena poesía debería desconocer ©

# Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana




# *Revista Iberoamericana*

*Directora de Publicaciones*
**MABEL MORAÑA**

*Secretario Tesorero*
**BOBBY J. CHAMBERLAIN**

Suscripción anual

| | |
|---|---|
| Socios | U$S 65.00 |
| Socio Protector | U$S 90.00 |
| Institución | U$S 100.00 |
| Institución Protectora | U$S 120.00 |
| Estudiante | U$S 30.00 |
| Profesor Jubilado | U$S 40.00 |
| Socio Latinoamérica | U$S 40.00 |
| Institución Latinoamérica | U$S 50.00 |

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

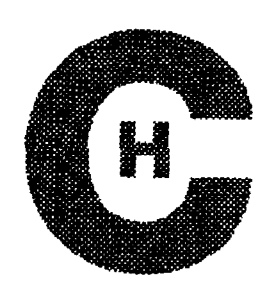
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
*Revista Iberoamericana*
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin del siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

# Cuadernos Hispanoamericanos




## Boletín de suscripción

DON ...........................................

CON RESIDENCIA EN ...........................................

CALLE DE ........................................... , NUM ..........

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ..........

A PARTIR DEL NÚMERO, ...........................................

CUYO IMPORTE DE ...........................................

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.....................DE ........................................ DE 2007

*El suscriptor*

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ...........................................

...........................................

## Precios de suscripción

| | | *Euros* | |
|---|---|---|---|
| **España** | Un año (doce números) | 52 € | |
| | Ejemplar suelto | 5 € | |
| | | *Correo ordinario* | *Correo aéreo* |
| **Europa** | Un año | 109 € | 151 € |
| | Ejemplar suelto | 10 € | 13 € |
| **Iberoamérica** | Un año | 90 $ | 150 $ |
| | Ejemplar suelto | 8,5 $ | 14 $ |
| **USA** | Un año | 100 $ | 170 $ |
| | Ejemplar suelto | 9 $ | 15 $ |
| **Asia** | Un año | 105 $ | 200 $ |
| | Ejemplar suelto | 9,5 $ | 16 $ |

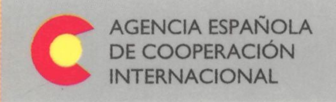
**Pedidos y correspondencia:** Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96



**Próximamente**

Colaboraciones de Almudena Grandes
Guillermo Carnero
Joaquín Sabina
Francisco Brines




DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS







5 euros